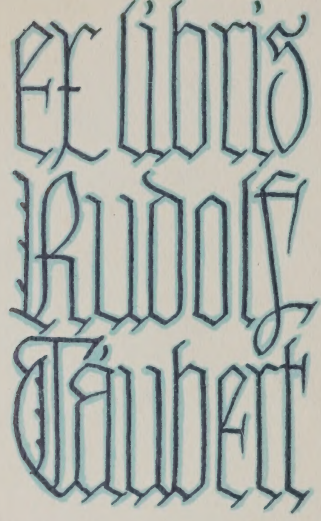
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07202 451 6

HARVEY J. OLNICK



Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Professor Harvey Olnick

Mozart von 1789

Silberstiftzeichnung von Dora Stock (April 1789)
Musikbibliothek Peters, Leipzig

W. A. Mozart

von

Hermann Abert

Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von

Otto Jahns Mozart

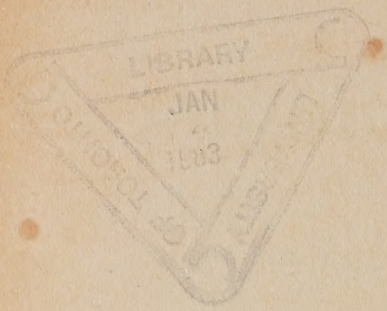
Erster Teil

(1756—1782)

Mit 9 Bildnissen und 4 Faksimiles

6. Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1923



Copyright 1919 by Breitkopf & Härtel, Leipzig
Übersetzungsrecht vorbehalten

ML
410
M9J3
1923
Bd. 1

Vorwort

Als vor einer Reihe von Jahren die Herren Verleger der Jahnschen Mozartbiographie an mich mit dem Ansuchen herantraten, eine neue Auflage dieses Werkes vorzubereiten, war ich mir der Unlösbarkeit dieser Aufgabe von vornherein bewußt. Der Bearbeiter der beiden letzten Auflagen, Hermann Deiters, sah pietätvoll seine Hauptaufgabe darin, den Charakter des Jahnschen Werkes streng zu wahren; er beschränkte sich deshalb im wesentlichen auf Zusätze und Änderungen biographischer und antiquarischer Art und ließ alles Übrige, vor allem den ganzen kunsthistorischen nnd ästhetischen Teil, unberührt. Das war durchaus berechtigt, solange die Forschung nicht erheblich über die Ergebnisse Otto Jahns hinausgediehen war. Aber schon in seiner vierten Auflage wurde es dem Werke immer schwerer, seine alte Führerstellung zu behaupten. Die Grundlagen unserer geschichtlichen Erkenntnis haben sich der Zeit Jahns gegenüber bedeutend erweitert, Ziele und Methode der Forschung sind andere geworden, und endlich hören und empfinden wir heutzutage Mozarts Kunst wesentlich anders als unsere Großväter. Der Satz, daß die Biographien großer Männer mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müssen, fordert auch in unserem Falle gebieterisch sein Recht. Jetzt handelt es sich nicht mehr um Jahn, sondern um Mozart. Ein Hineinarbeiten all der einschneidenden, neuen Forschungsergebnisse in das alte Werk hätte einen Wechselbalg ergeben, der die Jahnsche Einheit zerstört und die Bildung einer neuen empfindlich gehemmt hätte; so mußte ich mich wohl oder übel zu einem vollständigen Neubau entschließen.

Den Vorwurf der Pietätlosigkeit gegenüber Otto Jahn kann ich mit gutem Gewissen zurückweisen. Wer da glaubt, das neue Werk verfolge den Hauptzweck, zu zeigen, wie herrlich weit wir es seit Jahn

gebracht hätten, verkennt meinen Ehrgeiz vollständig. Es ist kein Kunststück, einem sechzig Jahre alten Werke gegenüber den Überlegenen zu spielen, und der mitleidige Ton, in dem manche neuere Autoren bereits über Jahn reden, spricht nicht gerade für ihren geschichtlichen Sinn. Niemand weiß besser als ich, daß Jahns Mozart eine Leistung war, deren geschichtliche Bedeutung nicht wieder erreicht, geschweige denn überboten werden kann. Mögen ihre Ergebnisse heutzutage auch veraltet sein, ihre Methode und ihre ganze Art ihren Stoff zu behandeln, die Besonnenheit und Begeisterung so schön zu einen weiß, bilden ein Vermächtnis, dem sich auch die neueste Mozartforschung nur zu ihrem eigenen Schaden zu entziehen vermag.

Als Musikforscher war Jahn ein ganz ausgesprochener Romantiker. Schon die Tatsache, daß er die Biographie als Hauptfeld seiner Tätigkeit erwählte, weist ihn in das Jugendzeitalter unserer Wissenschaft, wo die Auffassung von der Kunstgeschichte als einer Künstlergeschichte noch deutlich nachwirkt. Die naive, anekdotenhafte Art der älteren Zeit liegt zwar ebensoweit hinter ihm, wie ihr Drang, alles zu rationalisieren. Er kennt als Romantiker die Abhängigkeit des einzelnen Künstlers von allgemeinen Kräften, die Macht des Unbewußten und Geschichtlichen, aber er läßt sich dadurch nicht etwa zur Leugnung der Persönlichkeit verführen. Im Gegenteil, eines seiner Hauptverdienste besteht darin, daß er, namentlich durch seine Analysen, auch in der Musikgeschichte das Verständnis für die künstlerische Individualität geweckt und geschärft hat. Damit verband sich bei ihm allerdings sofort ein weiterer, echt romantischer Zug: das historische Betrachten und Zergliedern der Mozartschen Kunst wurde ihm unter der Hand zu einem Idealisieren, sie erschien ihm als ein fernes Märchenland, zu dem er in ewig ungestillter Sehnsucht hinblickte. Verstärkt wurde dieser Drang noch durch den eben damals auf der ganzen Linie entbrannten Kampf um Wagner, in den Jahn bekanntlich als entschiedener Gegner Wagners eingegriffen hat. Auch sein Mozart trägt die deutlichen Spuren davon. Wenn gerade Mozart geraume Zeit das seltsame Los gefallen ist, als reinster Vertreter der alten, „wahren" Kunst und ihrer „geheiligten" Formenwelt gegen die bösen Neuerer ausgespielt zu werden, so geht das in erster Linie auf Jahn zurück. Diese Kanonisierung Mozarts bezog sich aber nicht allein auf die Zeit Jahns, sondern auch auf das Verhältnis Mozarts zu seinen Vorgängern. Für Jahn strebt die ganze Entwicklung auf den einen, gewaltigen Höhepunkt

Mozart zu, in dem sich alles Bisherige, Unfertige und Unvollkommene vollendet. Besonders die italienische Kunst hatte unter dieser Betrachtungsweise zu leiden, in der ganz deutlich das mächtig erstarkende Nationalbewußtsein der deutschen Romantik nachwirkt. Unterstützt wurde sie durch die der romantischen Geschichtsschreibung eigentümliche Art der Quellenbenutzung, die sich noch mit einer Auswahl von Quellen begnügte und darnach eine allgemeine Anschauung von den Dingen zu gewinnen suchte. Hier ist der Punkt, an dem Jahns Werk zuerst abbröckeln mußte: die geschichtlichen Grundlagen seines Mozartbildes erwiesen sich als zu schwach, und damit mußte über kurz oder lang auch der darüber errichtete Bau ins Wanken geraten.

Das von Jahn entworfene Idealbild Mozarts trägt aber auch in seiner Ausführung bis in Einzelheiten hinein das Gepräge der Romantik. Das Publikum, für das es bestimmt ist, ist dasselbe wie das, für das Mendelssohn, Schumann und Brahms ihre Werke schufen: das deutsche Bürgertum jener Tage mit seiner geistigen Regsamkeit und seiner feinen literarischen Bildung. Daher rührt die Wahrheit und Klarheit der Jahnschen Darstellung, die so wohltuend von der Windbeutelei und Selbstbespiegelung mancher moderner Autoren absticht, die erlesene Kunst in Aufbau und Ausdruck, die allem Aufdringlichen und Unechten peinlich aus dem Wege geht. Aber eben dieser Charakter läßt auch die Begrenztheit des Jahnschen Mozartideals deutlich erkennen: es hat etwas Bürgerliches, Wohlanständiges, wenn auch im allerbesten Sinne, es gleicht einen Mozartbilde, das für die gute Stube eines deutschen Bürgerhauses bestimmt ist, geschmackvoll und fein ausgeführt, aber doch im wesentlichen auf Geschmack und Anschauungswelt der Bewohner berechnet. Das zeigt sich schon rein biographisch an dem Streben, an Mozarts und der Seinen Persönlichkeiten alles, was vom Standpunkte gemeiner Moral nicht ganz einwandfrei ist, zu mildern und abzuschleifen, bei seinen verschiedenen äußeren Konflikten, besonders mit Erzbischof Hieronymus, unbedingt Partei für ihn selbst zu nehmen u. dgl. Unter demselben Zeichen steht aber auch der künstlerische Teil. Es ist sehr bezeichnend, daß Jahn es als einen Hauptvorzug der Mozartschen Kunst empfindet, daß sie den Gärungsprozeß, den sie ihren Schöpfer gekostet habe, dem Hörer erspare. Mozart ist für ihn der Meister des Fertigen, Abgerundeten, des vollendeten Ebenmaßes. Jahn kennt an ihm keine Überraschungen, keine seelischen Abgründe, keine plötzlich hervorschießenden Leidenschaften.

Mozart, der seiner eigenen Zeit noch als unheimlicher Romantiker gegolten hatte, wurde jetzt, im Zeitalter der Romantik, zum Klassiker, und zwar wie ihn sich das damalige, ruheselige Bürgertum dachte, im Sinne einer reinen, von keinem Erdenrest der Leidenschaft getrübten, nach Nietzsches Wort apollinischen Schönheit. Das Jahnsche Mozartland gleicht den elysischen Gefilden des Gluckschen „Orfeo": che puro ciel, che chiaro sol! Das war nicht nur abermals eine Spitze gegen die zeitgenössische Oper Wagners, sondern auch eine fühlbare Reaktion gegen das Treiben der älteren romantischen „Beethovener", für die Mozart und Haydn bereits zum alten Eisen gehörten. Hier hat Jahn zur Herstellung des Gleichgewichts ungemein viel beigetragen.

Sein Werk gehört somit nicht allein der Geschichtsschreibung, sondern auch der Geschichte seiner Zeit an, indem es die Richtung ihrer Ideen und ihres musikalischen Empfindens mit besonderer Treue widerspiegelt. Die heutige Zeit sucht von der Romantik loszukommen; sie ist vom idealistischen, konstruktiven Denken längst zum empirischen, realistischen übergegangen und damit auch in der Kritik und Benutzung der Quellen weit strenger geworden. Sie begnügt sich nicht mehr mit einer Auswahl, sondern strebt nach dem Ganzen. Aber auch der Künstlerpersönlichkeit als solcher tritt sie anders gegenüber. Sie drängt auch hier auf dem Wege der Empirie nach Vergeistigung, faßt das Problem vor allem von der psychologischen Seite und sucht es durch möglichst feine Zergliederung des Stils, als des Allerpersönlichsten, zu lösen. Jahn war hier mit seinen Analysen bereits auf dem besten Wege, wurde aber durch sein vorgefaßtes Ideal immer wieder davon abgelenkt. Gewiß ist es keiner Zeit und keinem Biographen gegeben, eine soche Aufgabe erschöpfend zu lösen, denn es gehört zum Wesen des schöpferischen Genius, daß er jeder Generation wieder andere Seiten seines Wesens offenbart. Aber wir haben wenigstens die Pflicht, uns über unsere jeweilige Stellung zu ihm immer wieder aufs Neue Rechenschaft abzulegen und unsere geistige Selbständigkeit unseren Großvätern gegenüber zu wahren.

Das ist aber im Falle Jahn-Mozart nur allzulange versäumt worden. Die verhängnisvollste Folge des Jahnschen Werkes war die lange Zeit allgemein verbreitete Ansicht, daß damit alle Arbeit nicht nur über Mozart, sondern auch über seine Zeit endgültig erledigt sei. Es begannen Jahrzehnte des Ausschreibens und damit des Verwässerns

der Jahnschen Ergebnisse, goldene Zeiten für den Musikjournalismus, die bis in unsere Tage hineinreichen. Das Jahnsche Mozartbild, das zur Zeit seiner Entstehung noch eine lebendige Kraft gewesen war, begann, je mehr es in die breiteren Volksschichten hinabdrang, desto mehr zu erstarren und zu verblassen. Schließlich blieb ein ganz verblasenes, formales Schönheitsideal übrig, hinter dem das Beste an Mozart, seine Persönlichkeit, ganz verschwand. Er war jetzt wirklich der „ewig heitere Sonnenjüngling Amadeus" unserer jungen und alten Backfische geworden, der außerdem den großen Vorzug hatte, daß man sich geistig bei ihm fast gar nicht mehr anzustrengen brauchte. Kein Wunder, daß so mancher, dem dieses philiströse Ideal nicht mehr genügte, Mozart überhaupt den Rücken kehrte und sich dabei noch besonders fortschrittlich dünkte. So schwanken die Urteile über Mozart lange Zeit zwischen einer bei aller Ehrlichkeit recht epigonenhaften und zahnlosen Verehrungsmichelei (man lese z. B. die Ausführungen in E. Hanslicks Kritiken) und hochmütiger Ablehnung hin und her, die in einem Falle dem Gegner sogar bewußte Heuchelei vorgeworfen hat. Und doch mehren sich sowohl bei den Künstlern als bei den Forschern die Anzeichen dafür, daß man auch im Falle Mozart über die Anschauungen der Romantik hinauszukommen strebte. Man braucht nur R. Wagners Äußerungen über Mozart mit denen R. Schumanns zu vergleichen, um den großen Fortschritt zu erkennen. Von wissenschaftlicher Seite aus erfolgte der erste kritische Ansturm gegen Jahns Theorie von Mozarts absoluter Überlegenheit über alle Vorgänger und Zeitgenossen durch Fr. Chrysander in seinen bekannten Aufsätzen über den „Mitridate", aber es sollte noch über zwei Jahrzehnte dauern, bis der hier angesponnene Faden, wenigstens was Mozarts Opern anlangte, wieder aufgenommen wurde. Fürs erste folgten alle zusammenhängenden Arbeiten über Mozart dem Beispiel von Hermann Deiters und behielten die Jahnsche Grundlage bei. Am selbständigsten tat dies O. Fleischer in seinem Mozart (Berlin 1900); er hat das Verdienst, auf wichtige Punkte, wie das Verhältnis Mozarts zu Joh. Christ. Bach, als Erster hingewiesen zu haben und gibt außerdem im Anhang eine sehr sorgfältige Bibliographie. Weit weniger selbständig ist das umfangreiche Buch von K. Storck, Mozart, Stuttgart 1908, das sich aufs Engste, zum Teil bis in den Ausdruck hinein, Jahn anschließt. Wo es über ihn hinauszugehen versucht, stehen wir auf einem geschichtlich sehr schwankenden Boden, und auch die zahl- und

umfangreichen kulturgeschichtlichen Erörterungen, die übrigens für eine bestimmte Art moderner Kunstschriftstellerei typisch sind, können trotz ihren geistreichen Einzelheiten die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß über Jahn hinaus mit diesem Buch zum mindesten kein Fortschritt erfolgt ist. Der Mozart von Leop. Schmidt (Berlin 1912) vollends bekennt sich ganz zur populären Musikschriftstellerei.

Bessere Ergebnisse als diese Epigonen Jahns hatte die wissenschaftliche Kleinarbeit über Mozart seit 1889 zu verzeichnen. Bibliographisch ist hier nach Fleischer H. de Curzon mit seinem äußerst sorgfältigen Essai de bibliographie mozartine, Paris 1906, zu nennen, einem Versuch, die gesamte Literatur über Mozart von den Anfängen bis 1905 zusammenzustellen. Merkwürdiger Weise ist es zu einer wissenschaftlich stichhaltigen, Mozart allein gewidmeten Zeitschrift, wie wir sie in den Bach- und Gluckjahrbüchern haben und zeitweise auch in dem Beethoven- und Wagner-Jahrbuche hatten, sehr lange nicht gekommen. Ihre Stelle vertreten nach wie vor die von Joh. Ev. Engl, dem unermüdlichen Vorkämpfer Mozarts, herausgegebenen und zum größten Teil auch selbst verfaßten Jahresberichte des Salzburger Mozarteums. Daneben sind seit 1895 die Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde getreten, von Rud. Genée begründet, und im wesentlichen für ein Laienpublikum bestimmt. Daher stammt der ungleiche Wert ihrer Beiträge, von denen sich namentlich die des ersten Herausgebers mehr durch warme Begeisterung als durch gründliche Sachkenntnis auszeichnen; daneben stehen freilich Beiträge von A. Kopfermann, M. Friedländer und E. Lewicki, dem feinen neueren Kenner Mozarts, denen die Mozartforschung bleibende Förderung verdankt. Seit 1. November 1918 hat endlich der Zentralausschuß der Mozartgemeinde in Salzburg mit der Herausgabe von „Mozarteums-Mitteilungen" begonnen, die wohl dazu berufen sein können, das fehlende Mozartjahrbuch großen Stils zu ersetzen. Die Leitung besorgte R. von Lewicki in Wien.

Auch biographisch sind entscheidende Fortschritte gemacht worden. Was die Briefe anlangt, so ist es, obwohl das Jahnsche Werk deren große Wichtigkeit jedermann handgreiflich vor Augen führte, seltsamer Weise recht lange bei der Veröffentlichung bloßer Blütenlesen geblieben, die mit wenigen Ausnahmen über den Stand der lange über Gebühr geschätzten Nohlschen Sammlung nicht wesentlich hinauskamen. Die

Jahre 1906—1911 brachten deren nicht weniger als fünf: von K. Storck (Stuttgart 1906), M. Weigel (Berlin 1910), A. Leitzmann (Leipzig 1910), E. Sachs (Berlin 1911) und H. Leichtentritt (Deutsche Bibliothek 1912). Die langersehnte kritische Gesamtausgabe hat erst L. Schiedermair in seinen „Briefen W. A. Mozarts und seiner Familie", München und Leipzig, G. Müller 1914, in fünf starken Bänden vorgelegt, von denen der fünfte eine Ikonographie enthält. Die beiden ersten bringen Wolfgangs Briefe, in den beiden folgenden fällt der Löwenanteil denen des Vaters zu; die Mutter ist mit 40, die Schwester mit 13, Konstanze Mozart mit 4 und Maria Anna Thekla Mozart, das „Bäsle", mit 2 Briefen vertreten. Die Sammlung ist mit musterhafter Sorgfalt angelegt, nur ganz wenige, unwesentliche Partien in den Briefen Leopolds sind weggelassen. Orthographie und sprachlicher Ausdruck der Originale sind peinlich gewahrt, ein kurzer, fast allzukurzer Kommentar gibt über die in den Briefen vorkommenden Persönlichkeiten, sonstigen äußeren Verhältnisse und Werke Mozarts Auskunft. So liegt hier ein Quellenwerk ersten Ranges vor, das der Mozartbiographie endlich die langvermißte sichere Grundlage gibt. Namentlich die Persönlichkeiten der beiden Hauptpersonen, des Vaters und des Sohnes, treten hier erstmals ans helle Licht des Tages, und das macht die Lektüre dieser Bände auch für den Laien zu einem besonderen Genuß. Sie verdienen überhaupt in der Geschichte der Briefliteratur einen Ehrenplatz: der schroffe Gegensatz, den sie zu der empfindsamen und schöngeistigen Briefstellerei jener Tage bilden, lehrt deutlich, daß dieses als sentimental verschrieene Jahrhundert doch auch seine starken, ja derben Seiten hatte. Der Herausgeber hat es vorgezogen, die einzelnen Glieder der Familie in den Briefen getrennt vorzuführen. Mir will aber doch scheinen, als wäre die dialogische Anordnung besser gewesen. Wir beklagen es mit Recht an manchen Briefsammlungen, daß nur der eine Schreiber zu Worte kommt. Denn der Brief ist niemals ein selbständiges Dokument, sondern setzt ein Gegenüber voraus, dem der Schreiber eine bestimmte Einwirkung auf sich selber zugesteht, indem er sich mit ihm in Beziehung setzt. Bei den Mozarts sind wir nun so glücklich, in den meisten Fällen, und besonders was das Wichtigste, das Verhältnis von Vater und Sohn, betrifft, Wirkung und Gegenwirkung genau verfolgen zu können. Wie fein heben sich die Briefe beider von einander ab, die impressionistischen Wolfgangs und die pädagogischen Leopolds, und wie klar

treten die zu Zeiten hochdramatischen Spannungen zwischen beiden heraus! Eine dialogische Folge hätte streckenweise geradezu eine Biographie in Briefen ergeben, die sich der Leser bei dem gewählten Verfahren nicht ohne Mühe aus zwei Bänden erst selbst zusammenstellen muß. Sehr dankenswert, wenn auch etwas buntscheckig ausgefallen ist die Bilderschau (wie ich die „Ikonographie" des doch nicht bloß für klassische Philologen bestimmten fünften Bandes umtaufen möchte); merkwürdiger Weise fehlt darin eine recht wichtige Person: Süßmayer. Sollte sich von ihm in Wien gar kein Bild mehr erhalten haben?

Auch A. Leitzmanns Schrift über „Mozarts Persönlichkeit", Leipzig 1914, ist der Biograph Mozarts zu Dank verpflichtet. Sie stellt die Urteile der Zeitgenossen über Wesen und äußeres Auftreten des Meisters annähernd vollständig zusammen. Die Zeugnisse sind lange nicht alle gleichwertig, geben aber in ihrer Gesamtheit doch anschaulich den Eindruck wieder, den Mozarts Wesen auf die Umwelt machte. Nicht wenige sind allerdings für die Persönlichkeit derer, von denen sie herkommen, weit bezeichnender als für die des Meisters, dem sie gelten.

Was die Chronologie von Mozarts Werken anbelangt, so erschien zunächst 1905 zu Leipzig eine von Paul Graf von Waldersee besorgte, wesentlich erweiterte und verbesserte zweite Auflage des alten Köchelschen Verzeichnisses, dieses neben Jahn wohl wichtigsten älteren Mozartwerkes. Sie benützt die Zusätze Köchels in seinem Handexemplar und berücksichtigt außerdem die gesamten Forschungsergebnisse von 1877 ab, dem Sterbejahr Köchels. Anlage und Ziele des Werkes sind dieselben geblieben, und auch die Chronologie der Mozartschen Werke hat keine wesentlichen Änderungen erfahren. Daß hier freilich noch recht viel zu tun übrig blieb, namentlich was die Werke bis etwa 1780 anbelangt, hat erst die spätere Forschung erwiesen, denn Köchel und Waldersee folgen, was die Datierung der Werke nach stilkritischen Grundsätzen anbelangt, durchaus den vielfach überholten Ergebnissen Otto Jahns. Unvergessen soll dieser 2. Auflage dagegen die von C. B. Reusch verfaßte Biographie Köchels bleiben, die im Vorwort abgedruckt ist.

Von den ästhetischen und historischen Arbeiten über Mozart können hier natürlich nur die grundlegenden erwähnt werden, alle Spezialarbeiten müssen der Einzeldarstellung vorbehalten bleiben. Es handelt sich dabei teilweise um Forschungen, die sich nicht einmal speziell mit

Mozart beschäftigen, sondern mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen, aber gerade dadurch eine völlig neue Grundlage für die Erkenntnis seines Stils geschaffen haben. Zunächst kamen sie dem Instrumentalkomponisten Mozart zu Gute. 1902 legte H. Riemann den ersten Band seiner Mannheimer Sinfoniker in den bayrischen Denkmälern vor, bald darauf ließen die österreichischen eine Reihe von Wiener Vorklassikern folgen. Damit fiel auf die Wurzeln des klassischen und damit auch des Mozartschen Instrumentalstiles ein ganz neues Licht, von dem bei Jahn kaum ein schwacher Schimmer aufdämmerte. Alle drei klassischen Meister traten in einen völlig neuen, geschichtlichen Zusammenhang, als dessen wichtigste Glieder die drei Sinfonikerschulen in Mannheim, Wien und Norddeutschland erschienen. Speziell für Mozart stellte sich dabei während seiner Entwicklungsjahre eine enge Abhängigkeit von den Mannheimern heraus, namentlich seit uns durch H. Riemanns Verdienst die Kunst Joh. Schoberts wieder näher gerückt wurde. Immer klarer treten Chr. Bach und Schobert als die beiden Meister hervor, die auf Mozarts Entwicklung den größten Einfluß geübt haben, einen Einfluß, der Jahn so gut wie unbekannt geblieben war. Im Anschluß an diese Forschungen sind in neuester Zeit, besonders in Wien unter Führung Guido Adlers, stilkritische Untersuchungen über die klassische Wiener Kunst angestellt worden, so namentlich von W. Fischer im dritten Heft von Adlers Studien zur Musikwissenschaft. Sie haben sich auch für Mozart insofern als besonders fruchtbar erwiesen, als O. Jahn sich mit Mozarts Stil nur ganz allgemein und nicht systematisch beschäftigt hatte. Über Mozarts allererste Entwicklung hat ein Aufsatz des Verfassers dieses Buches über L. Mozarts Notenbuch von 1762 (Gluckjahrbuch III 51 ff.) manche neuen Aufschlüsse gebracht, zumal was sein Verhältnis zu der älteren norddeutschen Schule von Sperontes ab betrifft.

Länger hat es gedauert, bis man auch hinsichtlich der Opern Mozarts im Anschluß an Chrysanders Ausführungen über den Standpunkt Jahns hinauskam. Der erste entscheidende Vorstoß ging von H. Kretzschmar aus in einem Aufsatz über „Mozart in der Geschichte der Oper" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1905, abgedruckt in den Gesammelten Aufsätzen II, 257 ff.). In musterhafter Klarheit und Kürze werden hier die Wege gewiesen, die die Forschung bezüglich der Opern Mozarts zu gehen hat. Der große

geschichtliche Hintergrund, der bei Jahn teils überhaupt fehlte, teils in ganz verzeichneter Form vorlag, tritt in festen Umrissen heraus, und namentlich die italienische Kunst kommt erstmals zu ihrem historischen Recht. Natürlich tritt dadurch auch Mozarts eigenes Schaffen in ein neues Licht. Welche Bedeutung übrigens der Kunst seiner Vorgänger und Zeitgenossen nicht nur für Mozart, sondern auch als selbständigen Kunstwerken zukommt, ließ sich schon aus einer Reihe von Neudrucken von Werken Holzbauers, Grauns, Jommellis, Traëttas, Gaßmanns und Umlaufs in den verschiedenen Denkmälerpublikationen entnehmen, auch hat die in letzter Zeit wieder bedeutend regere Gluckforschung für Mozart manches Neue abgeworfen.

Den größten Fortschritt über Jahn hinaus stellt das große Werk der beiden französischen Gelehrten T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix dar: W. A. Mozart, Sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777), Paris 1912. Trotzdem es nur die ersten 21 Jahre des Meisters behandelt und sich für die übrigen mit einem summarischen Überblick begnügt, hat es doch die Mozartforschung auf ganz neue Grundlagen gestellt. Schon die Methode ist zwar nicht völlig neu, aber doch nie zuvor in der Musikgeschichte in so großem Maßstabe und mit solcher Konsequenz angewandt worden. Sie ist durchaus moderner, kunstpsychologischer Natur und die schärfste Absage an die besonders von der Romantik aufgestellte Theorie von dem engen Zusammenhang zwischen der Kunst eines Meisters und seinem äußeren Leben. Das Leben kommt für die beiden Verfasser nur soweit in Frage, als es Mozart neue künstlerische Eindrücke vermittelt hat. Hier allein liegt für sie die Quelle von Mozarts Kunst, nicht in den verschiedenen Konflikten und Krisen seines äußeren Lebens. Diese Betrachtungsweise ist von der ganz richtigen, neuen Einsicht eingegeben, daß Mozart von allen großen Musikern der für künstlerische Eindrücke empfänglichste, anpassungsfähigste und -bedürftigste war und sich diese Gabe frischer Empfindung bis an sein Ende bewahrt hat. Die Verfasser gehen denn auch mit bewundernswerter Folgerichtigkeit zu Werke und teilen das Schaffen Mozarts bis 1777 in nicht weniger als 24 Perioden ein, von denen jede einzelne vorwiegend unter dem Zeichen eines oder mehrerer künstlerischer Vorbilder steht; für die spätere Zeit lassen sie es bei 10 Perioden bewenden. Die Ergebnisse sind für die formale Seite der Mozartschen Kunst geradezu verblüffend, besonders was die Instru-

mentalwerke betrifft. Es ist den Verfassern vor allem gelungen, eine ganz neue Chronologie der Werke Mozarts aufzustellen, die die Jahnsche und Köchelsche in zahlreichen Punkten über den Haufen wirft, und man staunt über den Scharfsinn, mit dem bisher für undatierbar gehaltene Werke manchmal bis auf den Monat hinaus bestimmt werden; dabei ist die Mehrzahl dieser Datierungen überzeugend oder doch in hohem Grade wahrscheinlich. Was mit jener Methode überhaupt zu erreichen war, ist hier tatsächlich erreicht, und im Hinblick auf die Fülle neuer Ergebnisse ist bei diesen beiden Bänden das oft mißhandelte Beiwort „epochemachend" wirklich berechtigt. Nur in der Oper hätte auch mit jener Methode mehr erzielt werden können. Hier reicht die Quellenkenntnis der Verfasser seltsamer Weise lange nicht soweit wie in der Instrumentalmusik; die einzelnen Strömungen zu Mozarts Zeit sind nicht klar geschieden, geschweige denn die einzelnen Meister in ihrer Eigentümlichkeit richtig erfaßt, sodaß auf diesem Gebiete trotz den feinen Bemerkungen über die Entwicklung der einzelnen Formen noch viel zu tun übrig bleibt. Ein wichtiges neues Ergebnis ist aber auch hier zu verzeichnen: der Anteil der Pariser opéra comique an Mozarts Kunst stellt sich als weit größer heraus, als man bisher annahm.

Und doch fordert trotz diesen glänzenden Vorzügen das französische Werk durch seine Anlage und seine Ziele zur Kritik heraus, vor allem was das Verhältnis von Leben und Kunst bei Mozart anlangt. Früher sah man die äußeren Schicksale eines Künstlers als die zeugenden Kräfte für sein Schaffen an: der Künstler erlebt nach dieser Lehre zuerst etwas, dann setzt er kraft der ihm verliehenen Gaben dieses Erlebnis in Töne um. Das ist die bekannte Nachahmungstheorie in allen ihren verschiedenen Schattierungen. Wyzewa und Saint-Foix fallen ins andere Extrem, indem für sie zwischen äußerem Leben und künstlerischem Schaffen gar kein Zusammenhang besteht. Mir will aber scheinen, als gingen beide Anschauungen von einer irrigen Voraussetzung aus, nämlich der, daß das Leben eines Genies wie Mozart in derselben Sphäre von Betätigungen und Zufälligkeiten verlaufe, wie das des Nichtkünstlers und des bloßen Talentes. Man vergleiche nur einmal Wolfgangs Lebensschicksal mit dem seines Vaters. Leopold war zeitlebens gewaltig stolz darauf, sich das seinige selbst geschmiedet zu haben, und doch besteht es, bei Lichte betrachtet, nur aus einer Kette von Zufällen, die er mit einem größeren oder ge-

ringeren Maß von Klugheit teils einfach hinnahm, teils zu seinem Vorteil benutzte. Die Kunst aber war ihm eine willkürliche Beschäftigung, die er ausübte, wenn Berufspflicht oder Neigung ihn trieb, die er jedoch, wenn es ihm richtig schien, auch liegen ließ. Sie war für ihn keine ursprüngliche Lebenskraft, sondern empfing ihre Gesetze von Religion, Moral, höfischer oder bürgerlicher Konvention u. dgl. Für Wolfgang dagegen, das Genie, war das künstlerische Schaffen die allerprimärste Lebensäußerung. Er konnte nicht bloß, wenn er wollte, für ihn gab es überhaupt kein Nacheinander von Wollen und Können, sondern nur ein Müssen. Darum sind seine Werke auch nicht bloß Niederschläge oder Erläuterungen seines Lebens, sondern der Inhalt dieses Lebens selbst. Aber auch seine „äußeren" Schicksale sind deshalb weder „wesentlich" noch „unwesentlich" für seine Kunst, sondern von Anfang an unlöslich mit ihr verbunden, von denselben Trieben und Kräften bestimmt. Alles, was in Leopolds Leben bloßer Zufall gewesen war, verwandelt sich bei seinem Sohne in Schicksal. Daraus erklärt sich so vieles, was dem selbstbewußten Banausen an Mozarts Tun und Lassen „naiv", „weltfremd" oder gar „unbegreiflich" erscheint. Derselbe Dämon, der ihm seine Werke eingab, hat ihn auch seine Lebensstraße bis ans dunkle Ende geführt.

Aber auch noch einem andern Problem sind die beiden Franzosen die Lösung schuldig geblieben. Sie setzen Mozarts Kunst mosaikartig aus einer Reihe von Einflüssen zusammen, denen er der Reihe nach während seines Lebens, also durch äußeren Zufall, unterlegen sei. Dieser rationalistische Drang, Klarheit und Ordnung in das vielgestaltige Bild hineinzubringen, ist echt französisch. Aber abgesehen davon, daß es ein verhängnisvoller Irrtum ist, das Wesen des Genies durch die Addition von Einflüssen errechnen zu wollen, erhalten wir keine Antwort auf die beiden Hauptfragen: nach welchen Gesichtspunkten traf Mozart die Auswahl unter seinen zahlreichen Vorbildern, und welche Züge hat er sich von jedem einzelnen zu eigen gemacht? Warum haben z. B. Chr. Bach und Schobert tiefere Spuren bei ihm hinterlassen, als der doch ungleich bedeutendere Gluck? Schon der gewöhnliche Mensch pflegt ja nichts nachzuahmen, wozu der Keim nicht schon in ihm selbst liegt. Beim Genie aber trägt bereits diese Auswahl das Gepräge des Schöpferischen, sie ist sein erster Versuch, sich der Tradition gegenüber zu behaupten, das ihm Fremde und Hemmende abzustoßen und das Wesensverwandte nicht etwa bloß nach-,

sondern zugleich umzubilden und in seinen eigenen Besitz zu verwandeln. Gerade dieser ausschlaggebende Punkt kommt aber bei der Mosaikarbeit der Franzosen nicht zu seinem Recht. Der Anempfinder Mozart drängt den schöpferischen Gestalter viel zu sehr zurück, und damit geht uns über den mit äußerster Peinlichkeit dargestellten Teilen der Blick für das Ganze verloren. Wir sollten aber nie vergessen, daß das Größte an Mozart sein eigenes Ich und dessen Gestaltungskraft ist, nicht das Material, an dem sie sich erprobt hat, und es ist die Hauptpflicht des Biographen, dies sein Eigenstes zu verfolgen, das in den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung zwar in verschiedener Form zum Ausdruck gelangt, aber im Grunde genommen doch stets dasselbe bleibt. Mozarts Kunst gleicht einem fein geschliffenen Kristall, der bei wechselndem Lichte immer neue Farben aufleuchten läßt, aber seinen Grundstoff doch niemals ändert.

Bei der Bedeutung des französischen Werkes für die Mozartforschung war es mit Freuden zu begrüßen, daß es sehr bald nach seinem Erscheinen auch in Deutschland eingebürgert wurde. Das geschah, in Form einer paraphrasierenden Verkürzung, im ersten Bande des zweibändigen Werkes von Arthur Schurig, W. A. Mozart, sein Leben und sein Werk, Leipzig 1913. Schurig bekennt sich selbst als „Vasallen" der beiden Franzosen und hält sich, was die geschichtliche und ästhetische Seite anlangt, streng an ihre Ergebnisse. Seine Hochachtung vor ihnen ist ebenso groß, wie seine Wertschätzung Otto Jahns gering ist. Das Werk ist die bisher schärfste Absage an Jahns romantisches Mozartideal und damit geistesgeschichtlich nicht ohne Bedeutung. Schurig fühlt sich dazu berufen, mit dem alten Wust einmal ordentlich aufzuräumen und geht in seiner temperamentvollen Art schließlich soweit, den Begründer der modernen wissenschaftlichen Musikerbiographie als einen intellektuell und moralisch rückständigen Kopf hinzustellen. So notwendig nun ein frischer Luftzug gerade der Mozartforschung war, so sehr schaden derartige ins Extrem getriebenen Behauptungen zwar nicht dem Manne, auf den sie gemünzt sind, aber der Sache des wissenschaftlichen Fortschritts. Denn so einfach, wie sich der Verfasser die Sache denkt, liegt sie bei Jahn doch nicht, ebensowenig wie bei einem anderen Manne, gegen den Schurig gleichfalls eine merkwürdige Abneigung hat, bei L. Mozart, der hier als ein beschränkter, eigensinniger Philister dargestellt wird, nachdem er bei Jahn und seinem Gefolge noch die Rolle des idealen

Vaters eines großen Mannes gespielt hatte. Auch hier wird ein an und für sich richtiger Gedanke maßlos übertrieben, und vor allem fehlt der bei Jahn wie bei L. Mozart äußerst dankbare Versuch, die Geistesart beider aus ihrer Zeit und deren geistigen Strömungen abzuleiten. Das hätte tiefer in die hier vorliegenden Probleme hineingeführt und zugleich vor allzustarker Subjektivität geschützt. Eines hat Schurig jedenfalls mit L. Mozart gemein, nämlich den ausgeprägten rationalistischen Zug, der alles und jedes auf eine bestimmte, klare und möglichst einfache Formel zu bringen und, wo nur immer möglich, scharf zu typisieren sucht; daher erklärt sich auch seine Vorliebe für die beiden Franzosen. Natürlich ist auch seine Beurteilung Wolfgang Mozarts auf diesen Ton gestimmt. Es ist sehr lehrreich, das romantische Mozartbild mit diesem modernen zu vergleichen: jenes hat das Bestreben, alles, auch die unbedeutenden Züge, zu idealisieren und ins Außergewöhnliche zu erheben, dieses sucht im Gegenteil alles auf den Boden des Greifbaren, Faßlichen, kurz der Wirklichkeit zurückzuführen und die frühere Heroenverehrung gründlich zu widerlegen. Mozarts äußere Schicksale und zum großen Teil auch sein Charakter erscheinen hier unter dem Gesichtspunkt des Alltäglichen, seine Bildung mehr als bescheiden und überhaupt sein Ideenkreis so einfach und primitiv wie nur möglich. Eine solche nüchterne Betrachtung berührt in der heutigen Zeit eines hysterischen Personenkultes zunächst sehr wohltuend, in manchem, wie z. B. der kräftigen Frontstellung gegen die anscheinend unausrottbare, sentimentale Berliner Legende, wirkt sie klärend und befreiend, in anderem dagegen, wie in der unbewiesenen, sensationellen Geschichte von der Verführung Mozarts durch Konstanze, schießt sie wieder weit übers Ziel hinaus. Im allgemeinen ist freilich sehr die Frage, ob dieses neue Mozartbild eines Mannes, der als moderner Geist auf seine Vorurteilsfreiheit besonders stolz ist, nicht doch wieder eine Verengerung unseres geistigen Horizontes Mozart gegenüber bedeutet, ob wir nicht für die alten, abgelegten Vorurteile neue eingetauscht haben. Sind wir wirklich dazu berechtigt, bei einem schöpferischen Menschen wie Mozart unsere eigene „Wirklichkeit" wiederfinden zu wollen? Das Leben eines Genies verläuft doch in einer ganz anderen Sphäre und unter anderen Formen als das des Nichtkünstlers, es ist durchaus nicht so einfach, wie dieser es sich nach seinen eigenen Maßstäben vorstellt. Schon die Berichte von Mozarts Zeitgenossen sind mit Vorsicht aufzufassen, denn die meisten von ihnen

geben ein idealisiertes Bild dessen, was die Verfasser selbst zu sein glaubten oder wünschten. Nur wo sie nackte Tatsachen geben, sind sie unbedingt zuverlässig, aber gerade hier stehen wir stets an der äußersten Peripherie des Mozartschen Lebenskreises. Den ganzen Künstler aber werden wir nur so weit verstehen können, als unsere Fähigkeit reicht, sein Werk wirklich zu erleben, darüber sollte uns keine kritische Fertigkeit und kein Kennertum hinwegtäuschen. Und hier liegt die Hauptschwäche der Schurigschen Biographie; sie ist das Werk desselben ästhetischen Intellektualismus, der vor dem Kriege bei uns in jeder Art von Kunstschriftstellerei im Schwange war. Daher rührt der rationalistische Grundzug ebenso wie der weltmännische, kühle und selbstsichere Ton, alles Eigenschaften, die in letzter Linie von den Franzosen herstammen. Tatsächlich erstreckt sich jenes „Vasallenverhältnis" Schurigs gegenüber den Franzosen weit über die Ergebnisse von Wyzewa und Saint-Foix hinaus in die gesamte Tendenz, Methode und Darstellungsweise seines Buches hinein. Der eigentlichen Biographie sind einige sehr dankenswerte Kapitel hinzugefügt, wie z. B. über den Stammbaum der Familie usw. und besonders über Mozarts Verwandte und Nachkommen.

Ganz andere Ziele verfolgt das Buch von Josef Kreitmaier S. J., W. A. Mozart, Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen, Düsseldorf, Schwann 1919. Auch Kreitmaier wendet sich gegen die früheren Versuche, Mozart auch als Menschen zu idealisieren, findet aber auch so noch „Edles und Liebenswürdiges genug" an ihm, wenn es auch freilich ohne die Kunst Mozarts nicht genügt hätte, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. Das Bild, das er entwirft, berührt durch seine Besonnenheit, Wärme und seinen volkstümlichen Ton sehr sympathisch; daß der gute Katholik Mozart besonders und mitunter über Gebühr hervorgehoben wird, erklärt sich aus dem Bekenntnis des Verfassers. Einen Versuch, Mozarts Persönlichkeit aus seinen Werken abzuleiten, die doch die primärsten Äußerungen seines Wesens waren, macht freilich auch er nicht, trotzdem gerade für Mozarts religiöse Anschauungen aus den Jugendmessen und ihrer eigentümlichen Auffassung der einzelnen Meßsätze viel zu gewinnen gewesen wäre.

In neuester Zeit mehren sich, zum Teil im Anschluß an Erörterungen über die Ästhetik der Oper als solche, die Untersuchungen über Mozart als Opernkomponisten und zwar von den verschiedensten

Seiten. Da hat zunächst H. Goldschmidt in seiner Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Zürich und Leipzig 1915) den Versuch gemacht, die gesamten musikästhetischen Grundsätze des 18. Jahrhunderts kritisch zu beleuchten und in ihren verschiedenen Wandlungen darzustellen. Er ist um so freudiger zu begrüßen, als Vorarbeiten dazu kaum vorhanden waren. Und doch handelt es sich hier um eine besonders empfindliche Lücke, denn die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts hat vor der modernen den einen großen Vorzug voraus, daß sie sich durchaus auf dem Boden der musikalischen Praxis bewegt und nicht durch Spekulation, sondern durch Abstraktion von der zeitgenössischen Kunst zu ihren Ergebnissen gelangt. Goldschmidts Buch ist aber auch deshalb für Mozart wichtig, weil es gerade auf die Oper besonders genau eingeht. Hier baut er aus der Lehre der Zeit selbst eine Opernästhetik auf, die auf alle die damals so brennenden Fragen, wie die nach dem Anteil des Verstandes und der Phantasie im musikalischen Drama, nach dem Verhältnis zwischen italienischer und französischer Oper und endlich nach der Eigentümlichkeit der Gluckschen Kunst, ein neues Licht wirft und auch dem ästhetischen Urteil über Mozart sehr zugute kommt.

Von einer ganz anderen Seite, nämlich der philosophischen, tritt H. Cohen in seiner Schrift „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten" (Berlin 1916) an Mozart heran. Der Gegensatz gegen die Opernästhetiker des 18. Jahrhunderts ist insofern ganz deutlich, als Cohen die musikalisch-formale Seite nicht allein fast ganz übergeht, sondern offenbar überhaupt kein Verständnis dafür hat. Die italienischen Arienanfänge, die er bei der Entführung und Zauberflöte den deutschen beifügt, beweisen klar, daß ihm z. B. der stilistische Unterschied zwischen opera buffa und Singspiel nicht aufgegangen ist. Auch die Seitenhiebe auf Wagner fordern zu scharfer Kritik heraus. Vor allem aber sollte man Behauptungen, wie daß die Oper aus dem Oratorium oder das deutsche Lied aus der Arie der Pamina entstanden sei, heutzutage wirklich nicht mehr drucken lassen. Trotz alledem und trotz der merkwürdigen Vermengung von Ästhetik und Ethik steckt in der Schrift eine Reihe trefflicher und fruchtbarer Gedanken. Sie ist die geistvollste Ausführung der alten Parallele Mozart-Shakespeare. Die Ausführungen über das Verhältnis von Tragik und Humor bei Mozart, sowie über seine geniale Art der Kontrastfiguren, auch z. B. über die Stellung von Così fan tutte,

sind in höchstem Grade anregend und machen auch den Musikforscher auf ein Gebiet aufmerksam, an dem er nur zu häufig achtlos vorbeigegangen ist. Allerdings ergeben sich auch hier mitunter recht seltsame Konstruktionen, wie z. B. die Verteidigung Don Giovannis gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit oder die Gretchenrolle der Elvira, beides Dinge, die ebenso unmozartisch als unshakespearisch sind.

Nach dem Philosophen hat sich zu guter Letzt auch noch der Bühnenpraktiker vernehmen lassen: Ernst Lert in dem Buche „Mozart auf dem Theater" (Berlin 1918). Lert ist durch seine Inszenierung der Mozartschen Opern in Leipzig zu seinen Untersuchungen geführt worden, die ein erfreuliches Zeichen für den frischen Hauch sind, der in neuerer Zeit die Darstellung der Mozartschen Opern wieder zu beleben beginnt. Hat man doch viel zu lange den Ballast einer recht fragwürdigen und unmozartschen Tradition auf unseren Bühnen mit herumgeschleppt. Lert weiß aber wohl, daß es mit dem Bühnentechnischen allein nicht getan ist, sondern daß alle derartigen Untersuchungen von selbst in das Herz von Mozarts dramatischer Kunst führen. Man hatte Mozart als Inszenator und Regisseur bisher nur nebenbei gewürdigt, Lert stellt gerade diese Seite in den Mittelpunkt seiner Darstellung, und sie ergibt sich dabei als viel wichtiger, als man gemeinhin annimmt. Auch für die theatergeschichtliche Untersuchung der verschiedenen Opernformen zu Mozarts Zeit und des Zusammenhangs ihres Stils mit dem gesprochenen Drama ist ihm die Mozartforschung zu Danke verpflichtet, während der spezifisch musikhistorische Teil verschiedene Lücken, gewagte Hypothesen und Irrtümer aufweist. Der Schluß des Werkes bringt für die einzelnen Opern (mit Ausnahme der Finta semplice, die merkwürdiger Weise völlig übergangen wird) Inszenierungsvorschläge, die den Vorzug haben, (in Leipzig) praktisch erprobt zu sein und auch da, wo sie zur Kritik herausfordern, anregend und fördernd wirken. Besonders Sänger, Kapellmeister und Regisseure, deren Stilgefühl, was Mozart anbetrifft, großenteils noch sehr im Argen liegt, seien auf diese Abschnitte hingewiesen. Ähnliche Ziele, nur ohne musikgeschichtliche Ausführungen, verfolgt das von Emil Gerhäuser verfaßte Werk „Stuttgarter Bühnenkunst", Stuttgart 1917, das eine ganze Reihe von Inszenierungsvorschlägen zu Mozart gibt und außerdem deshalb wichtig ist, weil es von Bernhard Pankoks neuer Ausstattung sämtlicher Mozartscher Opern ausgeht. Das neue dekorative

Gewand, das Mozarts Opern hier in Stuttgart erhalten haben, gehört zum künstlerisch Wertvollsten, was die moderne Kunst der Theaterdekoration überhaupt aufzuweisen hat.

Daß das vorliegende Werk sich wenigstens bemüht, alle Ergebnisse der neueren Forschung kritisch zu verarbeiten, ist selbstverständlich. Es ist versucht worden, für jede Gattung, in der sich Mozart betätigt hat, namentlich für die lange vernachlässigte Oper, zunächst den geschichtlichen Tatbestand festzustellen. Nur erwarte man dabei keine ins Einzelne gehende Darstellung. Wir haben es hier mit dem Genius Mozarts zu tun, nicht mit einer Geschichte der Oper, Sinfonie usw. Es kann sich daher bei allen diesen älteren Meistern nur um das Wesentliche, d. h. das Lebendige handeln, das in den Strom der Mozartschen Kunst eingegangen ist. Ja, auch hier mußte eine Auswahl getroffen werden: wo eine ganze Reihe von Zeugnissen für denselben Einfluß vorliegt, gilt nur das, worin jener Einfluß am klarsten zum Ausdruck kommt. Auch können jene älteren Meister erst dann für Mozart fruchtbar gemacht werden, wenn wir sie selbst erst wieder zu lebendigen Kräften zu machen vermögen. Denn das waren sie für die damalige Zeit und auch für Mozart selbst; deshalb muß es uns gelingen, den inneren Anteil nachzufühlen, den er ihnen entgegenbrachte; mit bloßen Namen, fertigen Begriffen und Etiketten ists nicht getan. Ob und wieweit meine Auswahl stichhaltig ist, mag der Leser entscheiden.

Warum ich auf den in modernen Musikerbiographien sehr beliebten Brauch verzichtet habe, zuerst das Leben und dann die Werke Mozarts zu besprechen, habe ich oben auseinandergesetzt. Die einzelnen Werke sind somit immer in Verbindung mit dem Lebensabschnitt besprochen, zu dem sie gehören. Nur beim Re pastore habe ich eine Ausnahme gemacht und ihn mit den übrigen opere serie zusammen behandelt. In der Chronologie der Werke habe ich mich in der Mehrzahl der Fälle nach genauer Nachprüfung Wyzewa und Saint-Foix angeschlossen, die Numerierung der Werke nebst der Angabe des betreffenden Bandes der Gesamtausgabe dagegen nach Köchel und Jahn beibehalten.

Auch der landläufigen Einteilung der Werke in kirchliche, dramatische, lyrisch-vokale und instrumentale möchte ich nicht unbedingt das Wort reden. Wohl haben alle diese Gattungen ihre besonderen Stilgesetze, die respektiert werden müssen, aber für den Biographen, der

es mit der einzelnen Künstlerpersönlichkeit zu tun hat, reichen sie nicht aus. Für ihn steht hinter dem Allgemeinen das Individuelle, nie Dagewesene, Neue, d. h. eben der Genius. Wir werden bei Figaro und Don Giovanni wohl von der opera buffa, bei der Entführung und Zauberflöte vom deutschen Singspiel auszugehen haben, aber der Genius erweist sich auch hier als der Neubildner, ja Zersprenger der Gattung. Das lehrt allein schon die Literatur über den Don Giovanni, der bis auf den heutigen Tag die Frage keine Ruhe zu lassen scheint, ob wir hier eine „komische" oder eine „tragische" Oper vor uns haben. Auch werden durch jenes Prinzip Werke, die innerlich zusammengehören, auseinandergerissen. So steht z. B. die Zauberflöte dem Requiem, Ave verum, ja auch den großen Instrumentalwerken der vorangehenden Jahre entschieden näher als ihrem „Schwesterwerk", dem „Titus", trotzdem dieser ebenfalls zur Gattung der „dramatischen Musik" gehört. Und was soll vollends der „Schauspieldirektor" zwischen ihr und der Entführung? Er gehört bei aller Anmut doch mehr zu den Berufspflichten Mozarts, als zu seinen vollbürtigen Kunstwerken.

Wir wissen ja überhaupt, daß der größte Teil seiner Werke nach dem Brauche der älteren, vorbeethovenschen Zeit bestellte Arbeit, also aus äußeren Anlässen hervorgegangen ist. Es bestand damals noch eine lebendige Tradition, eine von allen, Auftraggebern wie Beauftragten, anerkannte und gefühlte Summe von Form- und Stilgesetzen, denen sich kein Künstler zu entziehen vermochte. Die Hauptfrage bei allen diesen älteren Meistern, deren letzter eben Mozart ist, ist somit die, wie jeder einzelne von ihnen den Ausgleich zwischen seinem eigenen künstlerischen Urerlebnis und jener Tradition gesucht und gefunden hat. Auch Mozarts Werke lassen sich unter diesem Gesichtspunkte in drei Gruppen einteilen. Die erste davon bilden die, in denen sich sein Genius jener Tradition ohne weiteres anpaßt, ja unterordnet; es sind die sub specie momenti geschriebenen, die Versuche, Kompromisse, gleichsam die Hobelspäne, die in seiner Werkstatt umherliegen, wie z. B. die verschiedenen dramatischen und sinfonischen Festmusiken, die für einzelne „Sängergurgeln" oder für Schüler geschriebenen Stücke u. dgl. Die mittlere Gruppe umfaßt die Werke, die sich zwar ebenfalls noch innerhalb der Tradition halten, aber sie mit der Urkraft des eigenen Erlebens durchdringen und dadurch umbiegen, bereichern und ihren Formenkreis erweitern. Typisch dafür sind besonders die

großen Klavierkonzerte der achtziger Jahre: sie verkörpern noch fühlbar das alte Ideal der Gesellschaftsmusik, aber es ist bereits persönlich gefaßt und gedeutet. In den Werken der dritten Gruppe endlich ist das Urerlebnis, die ursprüngliche Erschütterung des Künstlers, die Hauptsache, hinter der die Tradition vollständig verschwindet. Der Schwerpunkt des Schaffens ist vom aufnehmenden Teil, dem Gesellschaftspublikum, auf den Künstler übergegangen. Die Tradition ist in diesen Werken dergestalt vom Feuer des Mozartschen Genius durchglüht, daß sie schließlich der Asche gleich abfällt und ganz neue Gestalten erscheinen läßt. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob sich dieser Genius unmittelbar ausspricht, wie z. B. in den großen Sinfonien und Streichquintetten, oder sich des Mediums eines ihm von Hause aus fremden Stoffes bedient, wie z. B. in den großen Opern. Gerade an ihnen läßt sich das hier besprochene Verhältnis am deutlichsten aufzeigen: beim Idomeneo ist das künstlerische Urerlebnis weit stärker als beim Titus, der in die zweite Gruppe gehört, und bei Figaro, Don Giovanni und der Zauberflöte ist es wiederum stärker als bei allen andern Opern. Natürlich sind jene drei Gruppen im einzelnen Fall nicht reinlich von einander geschieden; es gibt Misch- und Kreuzungsformen, denen nachzugehen einen besonderen Genuß gewährt.

Was für Mozart besonders charakteristisch ist und ihn tatsächlich in die Nähe Göthes rückt — sonst sollte man diese beliebte Parallele nicht zu weit treiben —, das ist sein schon in frühster Jugend hervortretender Drang, zu formen und zu gestalten. Er hat es nie über sich gebracht, gleich dem jungen Haydn und später dem jungen Schubert und Schumann, seinen seelischen Rohstoff fesselos dahinströmen zu lassen. Er verzichtet zunächst lieber auf alle bestechende Originalität und späht bei seinen zahlreichen Vorbildern nach den Zügen aus, die jenen Bildnertrieb in ihm zu stärken und zu fördern geeignet sind. Und zwar äußert sich dieser Trieb zunächst unbewußt, etwa bis zum Abschluß der italienischen Reisen, dann in bewußtem Streben, bis über den Idomeneo hinaus, und endlich in reifster Entfaltung von der Entführung bis zum Ende. Diese Einteilung des Mozartschen Schaffens scheint mir deshalb auch die natürlichste zu sein. Die zweite dieser Perioden liebt man neuerdings unter das Zeichen von Sturm und Drang zu stellen, der ja gegenwärtig in Literatur und Kunst wieder besonders hoch im Preise steht. Gewiß

hat Mozarts Kunst hier viel von Sturm und Drang an sich, namentlich auch im Idomeneo, aber sie ist doch nicht selbst Sturm und Drang, denn selbst in den stürmischsten Ausbrüchen dieser Zeit ist immer noch jener Trieb erkennbar, zu gestalten und den Naturalismus in Kultur zu verwandeln. Man braucht sich nur die Art zu vergegenwärtigen, wie Mozart das Erbe Joh. Schoberts, eines der ausgesprochensten Stürmer und Dränger in der Musik, um- und weitergebildet hat, und man wird ohne weiteres erkennen, was ihn von jener Richtung grundsätzlich trennt.

Die hauptsächlichsten Vorarbeiten für dieses Buch konnte ich zum Glück noch vor Kriegsausbruch abschließen; nur die französischen und englischen Bibliotheken waren mir nicht mehr erreichbar. Indessen ist die von dort zu erwartende Ernte nicht so reichlich, daß ich mich hätte bestimmen lassen, die Herausgabe des Werkes auf unabsehbare Zeit hinauszuschieben. Das freundlichste Entgegenkommen fand ich auf den italienischen Bibliotheken, die für die historischen Grundlagen der Mozartschen Kunst natürlich die reichste Ausbeute abwarfen, so namentlich auf der Konservatoriumsbibliothek von Neapel (Cav. Pagliara †), den Bibliotheken von S. Cecilia (Prof. Mantica) und der Casanatense in Rom, und der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna (Prof. Vatielli). Auch der Leitung der Biblioteca Estense in Modena, der Marciana in Venedig und der Bibliothek des Klosters Montecassino bin ich zu Dank verpflichtet. Daß die verschiedenen deutschen und österreichischen Staats- und Privatbibliotheken, besonders in Wien, Berlin, München und Dresden, auch in meinem Falle ihre nie versagende Hilfsbereitschaft bewährt haben, brauche ich wohl nicht erst besonders zu versichern; hier konnte ich auch den Pariser und Londoner Ausfall zum großen Teile decken. Auch dem Salzburger Mozartarchiv und seinem Leiter, Herrn K. Rat Engl, bin ich zu großem Danke verpflichtet, vor allem für die Erlaubnis, eine größere Anzahl von Originalzeugnissen kopieren und photographieren zu dürfen. Bei der Korrektur unterstützte mich mit gewohnter Hilfsbereitschaft mein alter Freund Prof. Dr. Bechtel (Halle), bei der Anfertigung des Registers mein Schüler cand. phil. R. Gerber.

Endlich sei auch noch mit besonderer Dankbarkeit des Verlagshauses von Breitkopf & Härtel gedacht, das trotz den kritischen Zeiten die Drucklegung des Werkes in jeder Weise gefördert und beschleunigt hat.

Da dieses Buch das Erbe des Jahnschen antreten soll, so ist auch seine äußere Ausstattung dieselbe geblieben, namentlich was das Verhältnis von Text und Anmerkungen betrifft. Doch habe ich selbstverständlich die Zahl der Anmerkungen nach Kräften beschränkt und namentlich aus der älteren Literatur alles gestrichen, was heutzutage keinen primären Wert mehr hat. Auch darin bin ich Jahn gefolgt, daß ich die Orthographie der zitierten Briefstellen leicht modernisiert habe. Es scheint mir nicht unbedingt notwendig, den Leser um des beliebten „Zeitkolorits" willen mit diesen, oft recht verzwickten, orthographischen Dingen zu plagen. Wer sich mit der Geschichte der Salzburger Mundart beschäftigt, wird natürlich auf die ursprüngliche, bei Schiedermair gegebene Orthographie zurückgreifen müssen und in den Mozartschen Briefen eine Quelle ersten Ranges finden. Aber das ist nicht der Zweck dieses Buches. Dagegen ergab ein genauer Vergleich der von Jahn zitierten Briefstellen mit der Schiedermairschen Fassung verschiedene falsche Lesarten Jahns, die zumeist auf seiner Unkenntnis des süddeutschen Dialektes beruhen. Im allgemeinen beschränkt sich das, was von Jahns äußerer Darstellung in dieses Werk übergegangen ist, auf wenige Seiten und auf solche Stellen, wo Jahn der Kürze halber Stellen aus Leopolds und Wolfgangs Briefen paraphrasiert. Sonst habe ich auch da, wo ich gleich den andern Mozartbiographen die gesicherten Ergebnisse Otto Jahns übernahm (es handelt sich stets um Fragen der äußeren Biographie), schon um der stilistischen Einheit des Buches willen eine neue Form der Darstellung gewählt. Die Zusätze von H. Deiters habe ich zum Teil übernommen und durch den Beisatz [D.] als solche kenntlich gemacht.

Es sind sehr dunkle Zeiten für unser deutsches Vaterland, in denen dies Buch in die Welt hinausgeht, die dunkelsten, die es wohl je erlebt hat. Die Folgen wird auch die deutsche Wissenschaft zu verspüren bekommen. Ihrer Führerstellung hat zwar der äußere und innere Zusammenbruch nichts anzuhaben vermocht, aber auch für sie wird es noch in weit höherem Maße als früher gelten, alle Kräfte zusammenzuhalten und sich vor Ermattung und Verflachung zu hüten. Mit der Kunst zusammen wird sie in erster Linie dazu berufen sein, an der geistigen Erneuerung unseres deutschen Lebens mitzuarbeiten. Erreichen werden wir dieses Ziel freilich weder durch nebelhaftes Träumen noch durch schwächliches Anstaunen ausländischer Errungenschaften, sondern nur dadurch, daß wir uns auf die in unserem

eigenen Volke beschlossenen, lebendigen geistigen und sittlichen Kräfte besinnen und mit diesem Rüstzeug den Wiederaufbau beginnen. Von Mozart, der ein sicheres Gefühl für deutsche Art hatte, stammt das frische Wort: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch ... das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche mit Ernst anfingen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden und gar teutsch zu singen!" Daraus klingts auch heute noch wie heller Fanfarenton. Der edle Fürst, dessen Namen dieses Buch trägt, hat in einer langen Regierung des glücklichsten Einvernehmens zwischen Fürst und Volk den Sinn jenes Wortes verstanden wie nur wenige, und er ist darum auch der einzige, der jetzt noch auf seinem Ruhesitz im stillen Waldgrund getrost das Dichterwort auf sich anwenden mag, daß er „sein Haupt kann kühnlich legen jedem Untertan in Schoß". Möge er auch dieses Buch als ein bescheidenes Zeichen alter Schwabentreue freundlich aufnehmen!

Halle (S.), im Oktober 1919.

Hermann Abert.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Da seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Bandes keine Forschungen von grundlegender Bedeutung erschienen sind, die bedeutendere Eingriffe in den Text erfordert hätten, erscheint die vorliegende zweite Auflage im Wesentlichen in derselben Gestalt, nur daß ein großer Teil der bisher im Anhang des zweiten Bandes gebrachten Berichtigungen nunmehr, soweit dies satztechnisch möglich war, im Text selbst erfolgt; auch sind sonst kleine Irrtümer und Druckfehler beseitigt und Einzelforschungen, wie die von Spieß über das Adoramus, berücksichtigt worden.

Leipzig, Weihnachten 1922.

Hermann Abert.

Erläuterung der in den Anmerkungen vorkommenden Abkürzungen.

B I—V = Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair 1914, Band I—V.
J 1—4 = Otto Jahn, W. A. Mozart, 1.—4. Auflage.
WSF = de Wyzewa et de Saint-Foix, W. A. Mozart 1912, 2 Bände.
AMZ = Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1798 bis 1848, 1863—1865, dann 1866—1882 unter Leitung von F. Chrysander bei Rieter-Biedermann erschienen.
NZfM = Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt (begründet 1834 von R. Schumann).
Vj = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1884—1894.
MfM = Monatshefte für Musikgeschichte (R. Eitner) 1869—1904.
JP = Jahrbücher der Musikbibliothek Peters Leipzig, C. F. Peters 1895—1918.
ZIMG = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1899—1914.
SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, ebenda 1899—1914.
MBM = Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde, Berlin, Mittler und Sohn 1895—1918.
Mk = Die Musik, Berlin, Schuster und Löffler 1901—1915.
ZfM = Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1918
AfM = Archiv für Musikwissenschaft, Bückeburg und Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1918.
MM = Mozarteums-Mitteilungen, Verlag des Mozarteums in Salzburg, seit 1918.
MJB = Jahresberichte des Mozarteums in Salzburg, Salzburg, Selbstverlag des Mozarteums, seit 1881.
RMI = Rivista musicale italiana, Turin, Fratelli Bocca, seit 1894.
DT = Denkmäler deutscher Tonkunst, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern, ebenda.
DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien, Artaria & Co.

Seiner Königlichen Hoheit dem Herzog

Wilhelm zu Württemberg

Zusätze zur sechsten Auflage.

Seite 1. Unter den Chorschülern des Augsburger Domkapitels, die für den Nachwuchs des Domchores bestimmt waren, und aus denen später mit Vorliebe die musikalischen Vikare und Kapellmeister erwählt wurden, erscheint am Anfang des 17. Jahrhunderts ein Johann Mozart, ein Schüler Christian Erbachs und allem Anschein nach ein sehr begabter Musiker, der aber schließlich ins Kloster Heilig Kreuz eintrat[1]. Da er 1613 bereits seine Studien vollendet hatte, so haben wir in ihm den ältesten musikalischen Träger dieses Namens vor uns, über den wir außer diesem selbst noch weiteres wissen. Ob er freilich mit David Mozart verwandt war, steht dahin.

Seite 69. Marianne erkrankte am 12. September und erhielt am 21. Oktober die letzte Ölung[2]. In dem für den 30. September angekündigten Konzert trat allem Anschein nach Wolfgang also allein auf.

Seite 153. W. Kurthen[3] hält mit H. Deiters die Wiener Festmesse von 1768 für identisch mit der C moll-Messe (K.-V. 139).

Seite 176. Die Abreise nach Italien geschah, wie Hagenauer richtig bemerkt, am 13., nicht am 12. Dezember, und demgemäß verschieben sich auch die Zeiten der Abfahrt von Innsbruck und Steinach um einen Tag, denn L. Mozart hatte einen alten Kalender mitgenommen, den er erst unterwegs gegen einen neuen umtauschte[4]. Nach seinen Reiseaufzeichnungen waren die Stationen dieser ersten italienischen Reise folgende: Innsbruck, Steinach, Brixen, Bozen, Neumarkt, Rovereto, Verona, Mantua, Cremona, Mailand, Parma, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Turin, Venedig[5].

Seite 203 ff. Der Weg nach Mailand war bei der zweiten und dritten Reise derselbe wie bei der ersten, nur daß die erste Station St. Johann war und die letzte vor Mailand Brescia.

Seite 277. Auch die beiden Festspiele von Hasse Egeria (Wien 1764) und Partenope (Wien 1767, s. I 117) sind reich an Chören wie an begleiteten Rezitativen, die Partenope dazu auch an Tänzen.

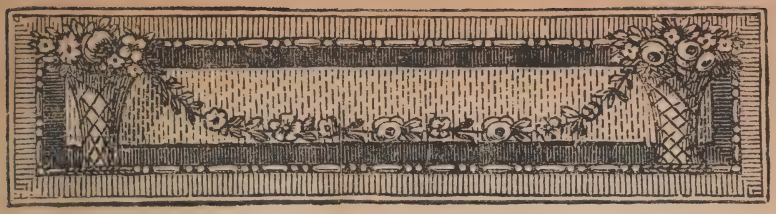
Seite 302. Vgl. dazu neuerdings W. Kurthen a. a. O.

Seite 430. Die Mandoline taucht mitunter auch in der opera seria auf, wie z. B. in Hasses Achille in Sciro II 8 (Se un core annodi).

Seite 980. Über Thorwart vgl. neuerdings E. Blümml MM II 3, 81 ff.

---

[1] Th. Kroyer DTB X 1, p. LXVII f., O. Ursprung, J. de Kerle, München 1913 (Dissertation). [2] B IV 248 f. [3] ZfM III 211 ff. [4] Schurig, Reiseaufz. S. 16, 49, 62. [5] Schurig S. 49 ff.



Die Kindheit

Wolfgang Amade Mozart ist so wenig ein Wiener Kind gewesen, wie Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven, mit denen er von der Kunstgeschichte zum Dreigespann der „Wiener Klassiker" vereinigt zu werden pflegt. Seine Wiege stand in Salzburg, sein väterlicher Stammbaum aber reicht über die Grenzen Österreichs und Bayerns hinweg nach Schwaben hinein. Die Familie Mozart — der Name kommt auch in den Formen Mozert, Motzart, Motzhardt, Motard vor — war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der alten Reichsstadt Augsburg ansässig. Dort war der älteste nachweisbare Ahnherr des Meisters, David Mozart, aus dem benachbarten Dorfe Pfersee eingewandert und hatte das Bürgerrecht und die Maurergerechtigkeit erhalten[1]. Er war um 1620 geboren, heiratete am 25. Januar 1643 Maria Negeler aus Lechhausen und starb am 28. Januar 1685. Seine drei Söhne Daniel (1645—1683 [?]), Hans Georg (1647—1719) und Franz (1649—1694) waren gleichfalls Maurermeister; der jüngste, Franz, der am 30. Januar 1678 Anna Härrer (oder Harrer) aus Oberpüchrhain (gest. 1703) geheiratet hatte, wurde der Urgroß-

[1] Vgl. A. Buff, Münchener Allg. Zeitung vom 15. Juli 1891 und Zeitschr. des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg XVIII, 1891, S. 1 ff., J. Ev. Engl, Festschr. zur Mozart-Zentenarfeier Salzburg 1891. Ein Stammbaum bei Schurig, Mozart I, vor Kapitel 1, vgl. ebenda S. 511 f. Der älteste Träger des Namens, der in Augsburg urkundlich nachweisbar ist, ist Christoph M. (Stoffel) 1551. Ein verwandtschaftlicher Zusammenhang zwischen ihm und der Familie des Komponisten läßt sich indessen weder bei ihm feststellen, noch bei dem Maler Anton M., der um 1573 geboren ist. Ebensowenig sind bis jetzt hinsichtlich des Wundarztes Leopold M. (geb. um 1765 in Pfaffstädt bei Mattighofen) und seines Bruders, des Musikers Philipp M., urkundliche Beweise ihrer Zugehörigkeit zum Stamme des Komponisten erbracht worden. Vgl. 23. Jahresbericht des Mozarteums 1903, S. 18. Vorsicht ist dabei um so mehr geboten, als der Name M. mit seinen verschiedenen Spielarten in Süddeutschland ziemlich häufig ist.

vater des Meisters. Sein ältester Sohn Johann Georg Mozart (4. Mai 1679—19. Febr. 1736)[1] wurde Buchbindermeister in Augsburg; er war in erster Ehe (1708) mit Anna Maria Peter, der Witwe eines Buchbinders Banneger, in zweiter (seit 16. Mai 1718) mit Anna Maria Sulzer vermählt (1696—1766 [?]), der Tochter eines aus Baden gebürtigen und später in Augsburg ansässigen Webermeisters[2]. Dieser Ehe entstammten sechs Söhne, von denen einer bald starb, und zwei Töchter. Näheres wissen wir nur von dreien davon: zwei, Joseph Ignaz (1725—1796) und Franz Aloys (1727—1791) wurden wiederum Buchbindermeister in Augsburg, mit dem ältesten aber, Johann Georg Leopold (geb. den 14. Nov. 1719)[3] zog erstmals das musikalische Talent in das ehrbare Handwerkergeschlecht ein: dem großen Komponisten hat also, ganz anders als z. B. Seb. Bach, nur eine einzige Generation vorgearbeitet.

Mit diesem Sohne, der sich schon als Knabe besonders aufgeweckt zeigte, hatte der Vater Größeres vor, er sollte Geistlicher werden. So kam Leopold Mozart auf die Fürsprache seines Paten, des Kanonikus Grabher, hin als Chorknabe bei den Klosterchören zum Heiligen Kreuz und zu St. Ulrich unter[4]. Diese Ausbildung als Chorknabe war für den katholischen Musiker in früheren Jahrhunderten der gewöhnliche Anfang und eine ausgezeichnete praktische und theoretische Grundlage. Denn der Dienst dieser Knaben erstreckte sich weit über den Rahmen der Liturgie hinaus. Noch am 13. Oktober 1777 schreibt Leopold Mozart dem Sohne, wie er einst als Knabe in St. Ulrich bei der Hochzeit des Hofrates Öfele eine Kantate mitgesungen habe[5]. Auch zu seiner Orgelkunst, die später während seiner Studienzeit Aufsehen erregte, hat er wohl schon im Kloster den Grund gelegt. Ein Herr von Freisinger erzählte Wolfgang noch 1777 in München davon[6]: „er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. Er sagte: das war erschröcklich, wie es untereinander ging mit

[1] Das Ölbild im Mozarteum stellt nicht ihn, sondern seinen Sohn Leopold dar, vgl. Engl, S. 21. [2] S. Beil. I 1. [3] Sein Geburtshaus in der Frauengasse trägt jetzt eine Gedenktafel. Die Taufurkunde Beil. I 2. [4] St. Ulrich war eines der Benediktinerklöster, die die Salzburger Universität gestiftet hatten und teilweise unterhielten. Vgl. R. P. Hist. univ. Salisb. p. 29 ff., 90 f. Meyer, Die ehemalige Universität Salzburg, S. 4. Diese Verbindung hat wohl auch L. Mozart später bestimmt, die Universität Salzburg als Student zu beziehen. [5] B III 214. [6] B I 78.

Füßen und Händen, aber wohl unvergleichlich — ja, ein ganzer Mann. Bei meinem Vater galt er sehr viel. Und wie er die Pfaffen heruntergefoppt hat wegen dem geistlich werden".

Im allgemeinen war Leopold Mozart später ziemlich schlecht auf seine Augsburger Landsleute zu sprechen. Dem Sohne bezeichnet er sie schlankweg einmal als „Abderiten"[1]. Auch das Verhältnis zu seinen Geschwistern war recht kühl. Er beschuldigte sie, die Schwäche ihrer Mutter zu seinem Nachteile ausgenützt zu haben; sie selbst trugen freilich kein Bedenken, seine Unterstützung in Anspruch zu nehmen.

1737 bezog Leopold Mozart zu zweijährigem Studium die Salzburger Universität[2]. Das bedeutete keine Absage an seine musikalischen Neigungen. Im Gegenteil, die Universitäten gehörten noch damals, wie seit alters, zu den festesten Stützen der Tonkunst in Deutschland, und zahlreiche bedeutende Musiker sind durch das akademische Studium hindurchgegangen. Leopold Mozart hat nach den Akten Logik studiert, daneben aber auch höchstwahrscheinlich Jurisprudenz getrieben. Schon 1738 wurde er auf Grund einer Prüfung öffentlich ausgezeichnet. Aber von 1739 an fehlt sein Name in den Universitätslisten: offenbar hatte die Musik den Sieg über die wissenschaftlichen Neigungen davongetragen[3]; die in jenem Briefe Wolfgangs genannten Versuche, ihn doch noch für den geistlichen Stand zu gewinnen, mögen ihn in diesem Entschluß bestärkt haben. Die endgiltige Entscheidung fiel, als ihn der Präsident des Domkapitels, Graf Joh. Baptist Thurn, Valsassina und Taxis, 1740 in seine Dienste nahm, und zwar in der ja aus jener Zeit sattsam bekannten Doppelstellung eines Kammerdieners und Musikus. Im selben Jahre widmete Mozart diesem Gönner sein erstes, selbstgestochenes Werk, die »Sonate Sei per Chiesa e da Camera A T R E Due Violini e Basso«; das Begleitschreiben weist dankbar darauf hin, der hohe Herr habe den Komponisten »ad un tratto cavato dalle dure tenebre d' ogni mio bisogno, e stradato ver l' orizzonte

[1] B III 223. [2] Vgl. A. Hammerle, Mozart und einige Zeitgenossen, Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Literatur und Musik. Salzburg 1877. [3] Die Frage hängt davon ab, ob man L. Mozart als den Verfasser der Notizen bei Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1757, III 183 ff. anerkennt oder nicht. Hammerle verneint es im Hinblick auf die Universitätsakten, Seiffert dagegen weist, meiner Ansicht nach mit Recht, in seiner Einleitung zu DTB IX 2, S. IX auf die Korrespondenz zwischen Marpurg und Mozart, sowie auf die unverkennbar Mozartsche Haltung des ganzen Berichtes hin.

della mia fortuna«[1]. Auch während der nächsten drei Jahre ließ Graf Thurn seinem Kammerdiener volle Freiheit zu musikalischer Betätigung. Es entstand in den Jahren 1741 und 1743 je eine Passionskantate mit dem Titel „Christus begraben" und dazwischen hinein für die Universität eine lateinische Schuloper, das Seitenstück zu des Sohnes »Apollo et Hyacinthus«, betitelt »Antiquitas personata«, aufgeführt am 18. Mai 1742 in der kleinen Universitätsaula[2]. Von diesem Werke ist nur das Szenarium erhalten, während von den beiden von Mozart fälschlicherweise als Oratorien bezeichneten Passionskantaten wenigstens die Texte vorliegen. Die Dichtung beider Werke stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Professor Jak. Anton Wimmer[3].

Beide Kantaten sind allem Anschein nach am erzbischöflichen Hofe in der Fastenzeit aufgeführt worden[4]. Mozart war also dem Erzbischof Sigismund (Grafen von Schrattenbach) bereits aufs beste empfohlen, als er ihn 1743 als vierten Violinisten in seine Hofkapelle aufnahm. Bis 1758 rückte er allmählich zum zweiten Violinisten auf, 1763 wurde er Vizekapellmeister, gleichzeitig mit Lollis Ernennung zum Kapellmeister[5]. 1757 treffen wir ihn außerdem in der Stellung eines Hofkomponisten, die als besondere Auszeichnung verliehen wurde und ihre Inhaber im Range den Kapellmeistern annäherte. Nach L. Mozarts Bericht bestand die Instrumentalkapelle in diesem Jahre aus 33 Köpfen[6], dazu traten aber noch der Stadttürmer mit seinen Gesellen und die stattliche Schar der Hof- und Feldtrompeter, die erforderlichenfalls auch im Saitenorchester verwandt wurden[7]. Als Kapellmeister hat L. Mozart hintereinander Matth. Sigm. Biechteler (bis 1743), Karl Heinr. von Bibern (bis 1749),

[1] Seiffert a. a. O. S. XII. [2] Seiffert S. XIII—XVII, wo auch der Text der ersten Passionskantate abgedruckt ist. [3] Hammerle a. a. O. S. 13 ff. Köchel S. 32 vermutet hinter den Initialen J. A. W. den Kuraten Joh. Ad. Wieland. [4] So erklärt sich Mozarts Angabe in seinem Gesuche von 1778 (bei Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts, Mitteilungen der Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde XVI 145), er diene dem Erzstift 38 Jahre. Auch in dieser Stellung führte er noch den Titel „Hochfürstl. Salzburgischer Kammerdiener". S. das Hochzeitsamtsprotokoll bei Engl S. 16, der auch weiteres aus seiner Studien- und Amtszeit mitteilt. So erhielt er z. B. 1753 wegen einer „Verthätigungsschrift" gegen den Priester Egglstainer und den Grafen Thun einen Verweis und mußte Abbitte leisten. [5] Vgl. Hammerle S. 26, 28 und Seiffert S. XXV. [6] Bei Marpurg a. a. O. [7] Seiffert a. a. O. gibt ein genaues Verzeichnis der einzelnen Instrumentisten.

Joh. Ernst Eberlin (bis 1762), Jos. Franz Lolli (bis 1778), Dom. Fischietti (1772—1783), Jak. Rust (1777—1778) und Ludov. Gatti (von 1783 ab) erlebt, als Vizekapellmeister Bibern und Lolli. Zu diesen Instrumentisten kam nun aber noch eine Vokalkapelle, bestehend aus 30 Solo- und Chorsängern und 15 Kapellknaben zur Ausführung der Kirchenmusik[1]. Die Knaben hatte L. Mozart von 1744 an auf der Violine und von 1777 an auch auf dem Klavier zu unterrichten[2].

Der umfangreiche kirchliche und weltliche Dienst dieser Kapelle[3] läßt in Verbindung mit dem Unterricht im Kapellhause und zahlreichen Privatstunden deutlich erkennen, daß Mozart keineswegs auf Rosen gebettet war, zumal da der pflichttreue Mann seine Ehre darein setzte, die Musik auf einen trefflichen Fuß zu stellen[4]. War doch, wie damals allerorts, mit seiner Stellung außerdem noch eine starke kompositorische Tätigkeit von Amts wegen verbunden. Trotzdem fand er daneben, wie aus seinem Briefwechsel mit dem Augsburger Verleger J. J. Lotter hervorgeht[5], noch Muße, dem Collegium musicum seiner Vaterstadt mit einer Reihe von Kompositionen, darunter der „Schlittenfahrt", der „Bauernhochzeit" und der „Pastoralsinfonie", aufzuwarten, 1756 seine Violinschule bei Lotter herauszugeben und 1759 im Verein mit Eberlin auch noch das Hornwerk auf der Festung Hohensalzburg mit zwölf Musikstücken unter dem Titel „Der Morgen und der Abend" zu bedenken[6].

Auch ist L. Mozart keineswegs die Salzburger Lokalgröße gewesen, zu der ihn einzelne Leute gern herabdrücken möchten. Noch vor dem Erscheinen seiner Violinschule, 1753, ernannte ihn L. Mizler zum Mitglied der „Societät der musikalischen Wissenschaften" in Leipzig, was Mozart dem Verleger Lotter am 24. November mit den Worten mitteilt[7]:

Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort geschrieben, wo man mir berichtet, daß man gedenket mich

[1] Marpurg S. 190 ff.; Seiffert S. XXVIII f. [2] Vgl. seine selbstbewußten Äußerungen darüber B IV 44, 81. [3] Seiffert gibt S. XVII ff. nach dem Salzburgischen Kirchen- und Hofkalender die Ansagen für sämtliche Hoffeste aus dem Jahre 1757. [4] Schubart, Ästhetik der Tonkunst 1806, S. 157. [5] Briefe in der Sammlung Grasnick der Kgl. Bibliothek Berlin, im Auszug abgedruckt bei Seiffert S. XXX. [6] Die Stücke für Januar, April, August, November und Dezember stammen von Eberlin, die übrigen von Mozart. Mozart hat die dem Charakter der einzelnen Monate angepaßten Stücke auch für Klavier gesetzt. Seine Stücke für den Mai (Menuetto pastorale) und den September („Die Jagd") sind heute noch auf dem Werke zu hören. [7] Seiffert a. a. O. S. XXXV.

als ein Mitglied — erschrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der correspondierenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen. Potz Plunder! das spritzt. Schwätzen Sie aber ja nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde sein. Ich einmal hab mein Lebstag nicht einmal daran gedacht; das weiß ich als ein ehrlicher Mann zu sagen.

Am 23. Juni 1759 aber redet Marpurg, der eine ähnliche Gesellschaft in Berlin begründet hatte, den Salzburger Kunstgenossen folgendermaßen an[1]:

Die Gesellschaft ist Willens, ihre periodischen Aufsätze in Briefen herauszugeben, und sie wird sich die Freyheit nehmen, ihre Briefe an Personen von Verdienst, Einsicht und Geschmack zu richten. Konnte selbige bey diesem Vorsatze einen glücklicheren Anfang machen als mit Ihnen?

Diese Beziehungen des Vaters Mozart zu den norddeutschen Musikern verdienen entschieden mehr beachtet zu werden, als es bisher der Fall war; haben sie sich doch sehr bald auch für die Entwicklung des Sohnes als besonders wichtig erwiesen. Aber auch mit den ersten Musikverlegern der Zeit gelang es L. Mozart Verbindungen anzuknüpfen, was bei dem damaligen Brauche, der bei Tonwerken nur mit den Bedürfnissen des Tages und mit sehr beschränkten Abnehmerkreisen rechnete, immerhin schon ein gutes Maß künstlerischen Ansehens voraussetzt. Der Nürnberger Verleger J. U. Haffner hat uns in seinen Œuvres mêlées Mozarts drei Klaviersonaten erhalten und in den Katalogen Gottlob Immanuel Breitkopfs in Leipzig erscheinen von 1762 an 20 Werke von ihm angezeigt, von denen freilich nur sieben erhalten sind.

Die Behauptung, L. Mozart habe, als er Wolfgangs Genie aufdämmern sah, das eigene Schaffen völlig eingestellt und nur noch der Erziehung des Sohnes gelebt, ist in dieser Bestimmtheit unrichtig. Das hätten ihm ja schon seine Amtspflichten verboten. Tatsächlich wissen wir von ihm selbst, daß er während des kurzen Salzburger Aufenthalts zwischen den italienischen Reisen verschiedene Kirchensachen geschrieben hat[2], und im Jahre 1770 raffte er sich sogar, angefeuert durch Wolfgangs Erfolge, in Rom noch zur Komposition einer Sinfonie auf[3]. Aber freilich, den Vergleich mit früher hielt diese schöpfe-

[1] Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1760 I. [2] B III 172. [3] Sie ist fälschlich als Komposition Wolfgangs in die Gesamtausgabe von dessen Werken, Serie 24, Nr. 4 aufgenommen worden. Vgl. Seiffert S. XXXVIIIff.

rische Tätigkeit nicht entfernt mehr aus. Bei den vielen Reisen und sonstigen Mühen, die mit der Erziehung des Sohnes verbunden waren, ließ sich seine Muse immer seltener vernehmen und verstummte schließlich ganz. In seinen letzten, schwer verbitterten Jahren hat er sie sogar selbst verleugnet und ihr so vor der Zeit das Grab gegraben.

Hinter einem Manne wie L. Mozart, der sich sein Leben durchweg selbst gezimmert hat, wird man mit Fug auch eine eigentümliche, selbständige Persönlichkeit suchen. Die meisten älteren Biographen, Jahn an der Spitze, haben in ihrem romantischen Drange, alles zu idealisieren, was mit ihrem Helden zusammenhängt, auch L. Mozart zum idealen Vater eines Genies gemacht und ein verklärtes Bild von seinem Wesen entworfen, das den Tatsachen nicht entspricht. Neuerdings ist ein natürlicher Rückschlag eingetreten: die ehrwürdige Patriarchengestalt ist einem Charakterbilde gewichen, das vorwiegend aus Schwächen, wie Pedanterie, Starrsinn, Eitelkeit, Neid und kleinbürgerlicher Selbstgefälligkeit zusammengesetzt ist, ja L. Mozart erscheint hier geradezu als das Verhängnis seines Sohnes[1]. Dieser seltsame Umschlag beweist nur, wie schwer es ist, den Vätern großer Männer gegenüber unbefangen zu bleiben, zumal wenn sie, wie in unserem Falle, ihren eigenen Charakterkopf haben. Das rationalistische Streben, ihre Charaktere auf bestimmte typische Formeln zu bringen, wird zum Haupthindernis der Erkenntnis ihrer eigentlichen Persönlichkeit. L. Mozart liefert den besten Beleg dafür.

Seine schwäbische Abkunft hat an seinem Wesen einen entscheidenden Anteil. Die ihm eigene schwerblütige, oft grüblerische Art das Leben zu nehmen, die bis zur Dickköpfigkeit gesteigerte Zähigkeit in der Verfolgung seiner Ziele, auch der eigentümliche, trockene Humor verraten den Schwaben nicht minder als die merkwürdige Schlauheit, die er im Verkehr mit den Menschen an den Tag legt. Er war unablässig bemüht, diesen Blick für die Menschen und die realen Verhältnisse zu schärfen, um sie desto besser zu seinem Vorteile lenken zu können und er ist darüber je länger desto mehr zum Verächter, ja zum Feinde der Menschen geworden. „Die Menschen sind alle Bösewichter", schreibt er 1777 an den Sohn[2], „je älter Du wirst, je

[1] Am weitesten geht hierin Schurig I 38. [2] B III 224 f. Natürlich stehen die Fachgenossen dabei in vorderster Linie, vgl. B III 341: „ich vermied alle Bekanntschaft und NB. sonderheitlich mit Leuten von unserer Profession flohe ich alle Familiarität" (5. Febr. 1778).

mehr Du Umgang mit den Menschen hast, je mehr wirst Du diese traurige Wahrheit erfahren. Denke nur auf alle Versprechen, Maulmacherei und hundert Umstände, die mit uns schon vorgegangen sind, und mache den Schluß selbst, wie viel auf Menschenhilfe zu bauen ist, da am Ende jeder geschwind eine scheinbare Ausflucht weiß oder erdichtet, um die Verhinderung seiner guten Gesinnung auf die Schuld eines Dritten hinüber zu wälzen". In diesem Pessimismus zeigt sich der richtige Jünger der Aufklärung, der L. Mozart überhaupt seiner ganzen Weltanschauung nach war; er entsprang demselben Traume von einer vollkommeneren Welt, der in weicheren Gemütern damals das schwärmerische Verlangen nach Seelenaustausch und wechselseitiger Veredlung hervorgerufen hat.

Es war freilich kein weltfremder und tatenloser Pessimismus, dem L. Mozart huldigte. Davor bewahrte ihn seine ausgesprochene Willensnatur und besonders sein unwandelbares Gefühl der Pflicht zuerst sich selbst und später dem Talente des Sohnes gegenüber. Das ist der Zug seines Wesens, der sich dem Betrachter zuerst und am öftesten aufdrängt. Die einen haben ihn daraufhin zu einem Helden idealster Entsagung, die andern zu einem beschränkten Pedanten gemacht. Beides ist gleich falsch.

Zum guten Teil wurzelte jenes Pflichtgefühl in seiner religiösen Anschauung. L. Mozart war überzeugter Katholik, er regelte sein Verhältnis zu seiner Kirche mit derselben peinlichen Genauigkeit, die auch in seinem Hauswesen herrschte, und Züge von Bigotterie fehlen dabei durchaus nicht; auch hütete er seine Familie ängstlich vor dem gefährlichen Einfluß anderer Bekenntnisse. Am 15. Dezember 1777 schreibt er dem Sohne: „Darf ich wohl fragen, ob Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? — — Gott geht vor Allem. Von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sachen nicht gerne, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre, und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen"[1]. Die letzten Worte deuten bereits auf den starken aufklärerischen Zug seines religiösen Lebens hin. Er verwahrt sich aus-

[1] B III 296.

drücklich gegen den Vorwurf des „Betbruders" und des „Scheinheiligen"[1], vor allem aber hatte es ihm die religiöse Aufklärung angetan, wie sie damals in Norddeutschland ihren klassischen Dichter in Gellert gefunden hatte. Seine Verehrung für Gellert ist ein schlagendes Beispiel für das Ansehen, dessen sich der Leipziger Dichter bei beiden Bekenntnissen erfreute, und daß er sogar den Sohn als Kind in die Welt des protestantischen Kirchenliedes einführte, wird bald durch ein höchst merkwürdiges Zeugnis zu belegen sein[2]. Es ist bei alledem kein Wunder, daß L. Mozart trotz aller Anhänglichkeit an die Kirche gegen Ende seines Lebens noch dem Freimaurerorden beigetreten ist.

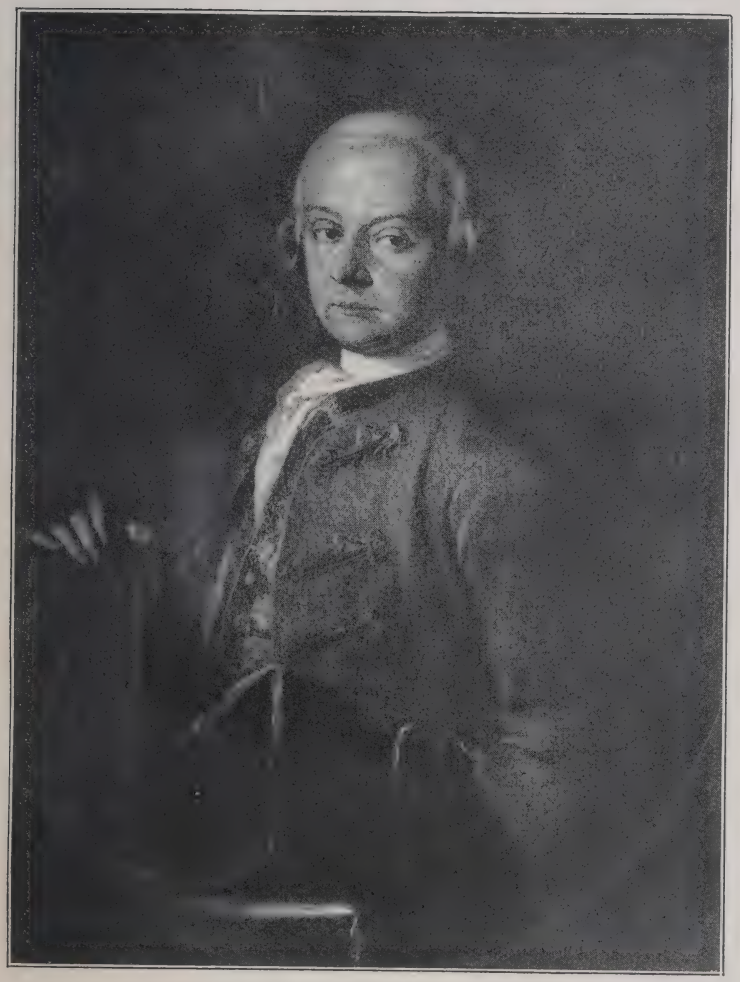
Auch bei den Grundsätzen, die er sich für die Erziehung seines Sohnes, methodisch wie immer, zurecht legt, spricht die Religion das entscheidende Wort. Die Art, wie er um diese seine wichtigste Herzensangelegenheit mit seinem Gewissen gerungen hat, ist in ihrer Echtheit und Größe über alle Vorwürfe engherziger Pedanterie hoch erhaben. Sie allein macht ihn des großen Sohnes wert. In seinem wechselvollen Leben hatte er gelernt, was die strenge Arbeit an sich selbst dem Menschen bedeutet. Sie sollte auch des Sohnes Leitstern werden: „die größte Kunst ist sich selbst kennen zu lernen, und dann, mein lieber Sohn, mache es wie ich, und studiere andere Leute recht kennen zu lernen"[3]. Wolfgangs bester Lehrmeister war auch hier das lebendige Beispiel des Vaters, der über dem Selbstbewußtsein niemals die Selbstdisziplin vergaß. Sein Ziel war das aller Väter, die sich mühevoll selbst in die Höhe gearbeitet haben: der Sohn sollte es besser haben als er selbst, er sollte eine seines Talentes würdige Stellung in der Welt erringen. Als einzigen Weg dazu hat er ihm aber von allem Anfang an die Arbeit gewiesen. Je größer das Genie, desto größer die Verantwortung vor Gott und den Menschen, desto strenger die Pflicht, mit dem anvertrauten Pfunde zu wuchern — diesen Wahlspruch hat er dem Sohne so lange vorgehalten, bis er ihm völlig in Fleisch und Blut überging.

Was er selbst tun konnte, ihm die Pfade zu ebnen, tat er mit der gewohnten klaren Umsicht und zähen Leidenschaftlichkeit. Seine Art hatte dabei nicht selten etwas Gewalttätiges, Autokratisches, das durchaus nicht immer zum Segen für seine Kinder ausschlug. So hat

[1] B III 230. [2] Vgl. unten S. 33. [3] B III 363.

er z. B. auf ihren Reisen Anforderungen an ihre Gesundheit gestellt, denen sie, wie ihre auffallend häufigen Krankheiten zeigen, einfach nicht gewachsen waren. Aber auch die Rücksicht auf den gemeinen Nutzen spielt in seiner Erziehung eine große Rolle. Daß er auf materiellen Gewinn für sich und seine Kinder eifrig bedacht war, kann ihm angesichts der kümmerlichen Salzburger Verhältnisse gewiß nicht verübelt werden, so wenig wie die unterwürfige Miene, die er aller sonstigen Menschenverachtung zum Trotz hochmögenden Herrschaften gegenüber anzunehmen liebte. Dergleichen war in der ganzen sozialen Lage des damaligen Musikerstandes nur allzu tief begründet. Weniger angenehm berührt dagegen der aufdringliche, mitunter marktschreierische Ton, mit dem er seine Kinder dem Publikum als „Wunder der Natur" anzupreisen pflegte; auch das Alter des Sohnes setzte er dabei gerne um ein Jahr herab. In solchen Fällen nahm sein brennender väterlicher Ehrgeiz, der um des Ruhmes seiner Kinder willen vor keinem Mittel zurückscheute, manchmal geradezu bizarre Formen an. Auch in künstlerischer Beziehung hat sein praktischer Sinn in Verbindung mit allerhand persönlichen Abneigungen dem Sohne mitunter entschiedenen Nachteil gebracht. Sein Kunstgeschmack hatte etwas Demagogisches, er erblickte das Heil des Sohnes im engsten Anschluß an den herrschenden Modegeschmack, ans „Populare", wie er sich auszudrücken pflegte. Hier lagen seine Grenzen auch auf künstlerischem Gebiete, und Wolfgang ist dadurch in einzelne Richtungen gedrängt worden, denen er sich später entweder nur mit großer Mühe oder überhaupt nicht mehr zu entziehen vermochte.

So ist L. Mozart zwar kein Heiliger gewesen, aber auch kein öder Philister, sondern eine starke, Achtung gebietende Persönlichkeit, in seinem ganzen Wesen ein echter Jünger der Aufklärung, und von diesem Standpunkt allein wollen seine Vorzüge wie seine Schwächen beurteilt werden. Aus diesen Schwächen aber nach beliebter moderner Art ein Martyrium des Sohnes abzuleiten, ist empfindsamer Dilettantismus. Denn außer dem schönsten Erbteil, das dieser von seinem Vater überkam, dem lebendigen Vorbild eines starken, durch Selbstzucht und Pflichttreue gefestigten Charakters, bekam er von ihm noch eine ernste und hohe Kunstauffassung auf den Lebensweg mit. Dem Verfasser der Violinschule wird man es doch ohne weiteres zutrauen, daß er seine Kinder nicht bloß zu Handwerkern erzog. Sein geistiger Gesichtskreis ging weit über den des bloßen Musikantentums hinaus,



Leopold Mozart

Unbezeichnetes Ölbildnis (nach 1756). Mozarteum in Salzburg]

er umfaßte Politik, Geschichte, Philosophie, Literatur und Kunst. Gewiß war er als echter Rationalist gewaltig stolz auf sein Wissen, aber es war ihm auch heiliger Ernst damit. Sein Verhältnis zu Gellert beweist es. Es drängte ihn, den strenggläubigen Katholiken, dem Dichter der protestantischen Aufklärung seine Verehrung zu bezeugen und er erhielt daraufhin folgende Antwort[1]:

Ich müßte sehr unempfindlich sein, wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren sollen; und ich würde der undankbarste Mann sein, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Nein, mein wertheſter Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten. — Also Sie lesen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde, sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen dürfen. — Hat der Christ, eins von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir diese Frage beinahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben.

Vielleicht war der Brief die Folge des Geschenkes Gellertscher Lieder, das Baron von Bose in Paris dem siebenjährigen Mozart machte mit der Aufforderung sie zu komponieren, „damit sie der fühllose Religionsverächter lese und aufmerke, damit er sie höre und niederfalle und Gott anbete". Später berichtet Wolfgang der Schwester von Mailand aus den Tod des Dichters[2]. Man lese ferner in L. Mozarts Briefen nur die zahlreichen Stellen, die von Politik, Kriegsgeschichte, kulturellen und wirtschaftlichen Fragen handeln und man wird erkennen, daß es für Wolfgang auch außerhalb der Musik noch mancherlei Dinge zu lernen gab, die andern Musikerkindern zeitlebens verschlossen blieben. L. Mozart ist — „nehmt Alles nur in Allem" — wirklich nicht unwürdig gewesen, eines großen Künstlers Vater zu sein.

Als er gegen Ende seines Lebens seine Kunst gewissermaßen selbst einsargte, gab er damit den Anlaß zu jenem geringschätzigen Urteil über sie, das seit Schubart[3] bis in unsere Tage hinein im Schwange geblieben ist. Indessen sollte uns doch sein hohes Ansehen bei den

[1] Nissen S. 10 f. [2] B I 6. [3] A. a. O.: „Sein Stil ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll kontrapunktischer Einsicht." Ihm folgen J[4] I 7 ff. und in noch verschärftem Maße WSF I 4 ff., die L. Mozart überhaupt die schöpferische Ader absprechen und jeden Einfluß auf den Sohn leugnen.

Zeitgenossen einigermaßen stutzig machen. In neuerer Zeit ist denn auch mit Glück versucht worden, seinen Werken historisch und künstlerisch besser gerecht zu werden[1]. Hängt doch mit dieser Frage die nicht minder wichtige nach dem künstlerischen Einfluß des Vaters auf den Sohn aufs engste zusammen.

Die Zahl der Werke L. Mozarts[2] ist recht erheblich. Sie umfaßt neben verschiedenen Messen, Litaneien und anderen geistlichen Kompositionen größeren oder geringeren Umfangs eine stattliche Reihe von Sinfonien, zu denen auch die programmatischen Gelegenheitsstücke gehören, Konzerte, Divertimenti und Klavierwerke; auch von „theatralischen Sachen" ist in seinem Bericht die Rede[3]. Erhalten sind von alledem nur etwa schwache zwei Drittel, aber schon die in letzter Zeit im Neudruck vorgelegte Auswahl genügt, um auch den Laien einen Begriff von den Fähigkeiten des Mannes zu geben.

Was die Kirchenmusik betrifft, so wird es allerdings bei dem bisherigen Urteil, daß sie zwar den geschulten und sattelfesten Musiker verrate, aber der schöpferischen Erfindung entbehre, sein Bewenden haben müssen. Ja noch mehr: ganze Sätze sind im Tone gänzlich vergriffen, sind heiter und tändelnd, wo der Text Ernst und Würde erfordert hätte, andere sind, der uns von Wolfgang überlieferten Bestimmung des Hofes gemäß, daß die ganze Kirchenmusik höchstens drei Viertelstunden dauern dürfe[4], nur sehr kurz ausgeführt und aus diesem Grunde nicht imstande, ihren Texten voll gerecht zu werden. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß der größte Teil dieser Schwächen nicht auf L. Mozarts eigene Rechnung gehört, sondern der gesamten damaligen Kirchenmusik anhaftet, ein Umstand, der auch Wolfgangs Stellung zu der Kirchenmusik des Vaters einigermaßen erklärt[5].

[1] Zuerst von W. Renz, L. Mozart als Komponist Mk IV 351 ff., dann besonders von M. Seiffert in der genannten Einleitung, dem Hauptstück der neueren Literatur über L. Mozart. [2] Vgl. Marpurg a. a. O. S. 185 und besonders die Zusammenstellung bei Seiffert a. a. O. S. XLI ff., sowie die Ergänzungen und Berichtigungen von J. Liebeskind ZIMG XI 361 f. [3] Gerber führt darunter auch Semiramis, Die verstellte Gärtnerin und Bastien und Bastienne an (Altes Lexikon I 977, Neues Lexikon III 474), die offenbar dem Sohne angehören. Was es mit dem Intermezzo »La cantatrice ed il poeta« für eine Bewandtnis hat, ist nicht mehr zu entscheiden. [4] B I 53. [5] B II 219: „Was wir halt noch gerne haben möchten, wäre, einige von Ihren besten Kirchenstücken, mein liebster Vater; — denn wir lieben uns mit allen möglichen Musikern zu unterhalten, mit alten und mit modernen" (29. März 1783). Nach der ablehnenden

Immerhin gewähren uns diese Werke einen lehrreichen Einblick in den Geist der damaligen Salzburger Kirchenmusik, in dem auch der junge Wolfgang aufgewachsen ist; manche davon gestatten außerdem fruchtbare Vergleiche mit Kompositionen des Sohnes, denen dieselben Texte zugrunde liegen.

Ganz anders liegen die Dinge dagegen bei dem größten Teil von L. Mozarts Instrumentalmusik[1]. Hier, wo ihn kein Zwang äußerer Verhältnisse beengte, hatte sein Talent freie Bahn und von seiner Eigentümlichkeit legen gleich die drei erhaltenen Klaviersonaten ein vollgültiges Zeugnis ab[2].

Der Vergleich mit Ph. E. Bach ist freilich nur bedingt richtig; vor allem paßt er nicht auf Mozarts Durchführungen, die sich, weit entfernt von Bachs thematischer Arbeit, auf die altmodische Art der Transposition und der bei ihm besonders beliebten Sequenzenketten beschränken[3]. Dagegen gemahnt an den norddeutschen Meister der Zug ins Ernste und Große, sowie besonders auch das Bestreben, die ersten Allegros in ihrem Gedankengehalt zu einer straffen Einheit zusammenzufassen: nur die dritte Sonate hat ein gegensätzliches Seitenthema, die beiden andern dagegen spinnen ihre Seitenthemen aus den Hauptthemen heraus. Auch die Wahl der Dreisätzigkeit ist ein fortschrittlicher Zug; allerdings zeigt sich auch hier ein merkwürdiges Schwanken zwischen norddeutschen und österreichischen, speziell Wiener Grundsätzen. Die ersten beiden Sonaten haben Finales in Sonatenform, die letzte nach dem Vorbild von Georg Christoph Wagenseils »Divertimenti« für Klavier ein Menuett mit einem Trio in Moll, das Mozart, wie auch sonst häufig, dem Hauptsatz thematisch angliedert[4]. Fortschrittlich ist endlich auch die Technik dieser Sonaten. Sie steht

Antwort des Vaters bedauert er B I 220 (12. April), daß „man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dache — und fast von Würmern gefressen — findet".

[1] Mit gewohntem Scharfblick hat dies F. Chrysander AMZ 1882, 104 ff. erkannt.

[2] Seiffert S. 3 ff. setzt die Sonaten in die Jahre 1762/63. Vgl. dazu J. Faißt Caecilia 26, 82 und M. Friedländer Mk IV 38.

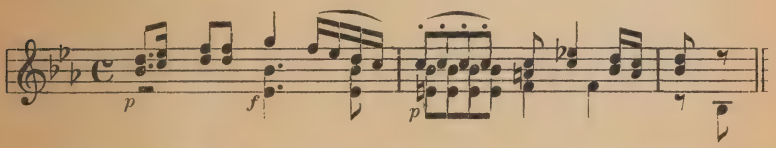
[3] Nur im ersten Satz der F dur-Sonate findet sich wenigstens ein Ansatz zu thematischer Arbeit. Die drei Schläge des Hauptthemas, das übrigens deutlich an manche Sinfonieanfänge des Wieners G. M. Monn gemahnt, erscheinen während der Durchführung im Basse in der Vergrößerung.

[4] Auch ins Finale der F dur-Sonate schleicht sich dieser österreichische Suitengeist ein, insofern das Seitenthema hier als Menuett auftritt. In seinem ganzen Charakter tritt übrigens die Familienähnlichkeit zwischen Vater und Sohn besonders deutlich zu Tage.

mit ihrem spielfreudigen Glanz, dem Überschlagen der Hände, den Oktavenbässen und dem wirkungsvollen Registerwechsel nicht allein auf der vollen Höhe D. Scarlattischer Technik, sondern läßt daneben auch neuere, Ph. Em. Bachsche Einflüsse erkennen. Dahin gehört besonders die Verzierungskunst im weitesten Sinne mit ihren Seufzern, Tonumspielungen, Akkordbrechungen[1] u. dergl. Man hat gerade auf diese Manieren hin Mozart auch schon der Mannheimer Schule angliedern wollen[2]. Allein ganz abgesehen davon, daß sich die Mozartsche Anwendung auch aus Bach belegen läßt, können ihm, gleichwie Johann Stamitz selbst, die Anregungen von einer ganz anderen Seite gekommen sein: von der italienischen Buffooper. Gewiß beweisen einzelne Anklänge in diesen Sonaten, daß Mozart die Mannheimer Kunst gekannt hat[3]. Aber das sind Äußerlichkeiten; von ihrem Hauptmerkmal, dem modernen, revolutionären Geist ist er nicht berührt. Kann man somit trotz aller fortschrittlichen Züge L. Mozart auf diese Sonaten hin gewiß nicht zu den damals Modernsten rechnen, so zeichnen sie sich doch durch einen eigentümlichen, charaktervollen Ton aus, der die aufs ganze gehende, oft bis zum Eigensinn zähe Art des Mannes getreu wiederspiegelt. Sie nehmen von allen seinen Instrumentalwerken, die wir kennen, den höchsten Gedankenflug; ja selbst tiefleidenschaftliche und finstere Züge fehlen nicht. Sie offenbaren sich besonders in den plötzlich auftretenden Mollpartien. Derartige überraschende Schatten über ein heiteres Bild gleiten zu lassen, hatte er von Wagenseil und dieser wiederum von Scarlatti gelernt. Während sich bei diesen aber die Szene meist bald wieder aufhellt, verweilt Mozart gerne länger bei derartigen pessimistischen Anwandlungen — ein Zug, der uns nicht allein bei ihm selbst, sondern auch bei seinem großen Sohne noch öfter begegnen wird. Wohlberechnet ist aber auch der Gegensatz zwischen den ernsten und kräftigen ersten Allegros und den von österreichischem Geiste erfüllten Schlußsätzen; in den langsamen Mittelsätzen weiß uns der Komponist freilich am wenigsten Eigenes zu sagen.

Eine willkommene Ergänzung dieses Bildes bieten die sechs Divertimenti für zwei Violinen und Violoncell[4], die vermutlich

[1] Von den damals stark in Mode gekommenen sog. „Albertischen Bässen" macht er bezeichnenderweise einen fast ebenso sparsamen Gebrauch wie Ph. Em. Bach. [2] Vgl. H. Riemann DTB VII 2, XVI f. [3] Vgl. z. B. den Anfang der dritten Sonate mit dem der G dur-Sinfonie von J. Stamitz (H. Riemann DTB III 1, S. XXXIX). [4] Nr. 1, 2 und 4 bei Seiffert S. 37 ff.

zusammen im Jahre 1760 entstanden sind. Auch sie halten an der Dreisätzigkeit fest. Dem Geiste nach sind sie richtige Divertimenti, d. h. Unterhaltungsmusik im guten Sinne des Wortes, leichtgeschürzt in der Form, volkstümlich im Ton, voll flotter Liebenswürdigkeit und gewürzt durch einen eigentümlichen, mitunter recht mürrischen Humor. Freilich fehlt es daneben auch nicht an trüben, ja pessimistischen Regungen. Mit Ausnahme des ersten Stücks, dessen Schlußmenuett aber dafür ein sehr nachdenkliches Trio in G moll aufweist, stehen die langsamen Sätze sämtlich in der Molltonart und auch in den Eckſätzen treten gelegentlich blitzartige Ausbrüche der Leidenschaft an Stellen auf, wo man sie nicht vermutet[1]. Aber auch Züge inniger Träumerei, die an den Sohn gemahnen, tauchen auf[2]:

Der innere Bau der Eckſätze ist derselbe wie in den Sonaten, nur ist alles weit knapper gehalten[3]. Dank dem reizvollen Wechselspiel der beiden nach älterer Art sich noch häufig kreuzenden Violinen stellen die Stücke dem Vortrag äußerst dankbare Aufgaben und sind der Wiederbelebung wohl wert. Mozarts übrige Kammermusik erreicht die Höhe dieser Divertimenti nicht. Seine »Sonate a tre« verraten in Erfindung und Arbeit die Erstlingswerke, in den eigentlichen Trios mit obligatem Klavier dagegen steckt der Triostil noch allzu tief in den Kinderschuhen, obgleich sie die Form weit fortschrittlicher behandeln und auch im einzelnen die Hand ihres Schöpfers deutlich erkennen lassen[4].

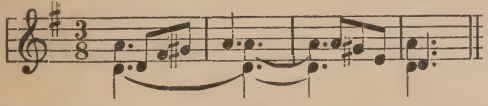
[1] Gleich die ersten 10 Takte von Nr. 1, wo der österreichische Marschton immer wieder durch unwirsche Schläge unterbrochen wird, sind ein lehrreiches Beispiel dafür. Auch Nr. 6 enthält in seinem ersten Satz ähnliche herbe Stellen. [2] Seitenthema des ersten Satzes von Nr. 3. [3] Eine Ausnahme macht der erste Satz von Nr. 6, dessen Durchführung schon nach wenigen Takten Anstalt macht, in die Reprise überzugehen, sich aber dann auf einer längeren Cis moll-Partie festsetzt, um dann erst in die wirkliche Reprise einzumünden. [4] Das bei Seiffert S. 57 ff. abgedruckte A dur-Trio enthält im ersten Satz zwei gegensätzliche Themen, eine längere Durchführung, für die wiederum das hartnäckig festgehaltene Moll bezeichnend ist, und eine unverkürzte Reprise, in die der Komponist mit seinem sequenzenartig geführten zweiten Thema unvermerkt hineingleitet. Auch dieser Rückgang gemahnt an die Art des Sohnes.

Ziemlich ungleich ist der Wert von L. Mozarts Konzerten und Sinfonien, die häufig bloßen Gelegenheitscharakter tragen. Besonders deutlich tritt er in den programmatischen Stücken zutage, die wegen ihrer Sonderstellung seinen Namen lange Zeit allein lebendig erhalten haben: in der „Schlittenfahrt", der »Sinfonia burlesca«, der „Pastoralsinfonie", dem »Divertimento militare« und der „Bauernhochzeit". Heute wissen wir, daß er damit keineswegs allein stand, daß vielmehr, dank dem französischen Bildungsideal, gerade zu seiner Zeit die Programmusik eine große Beliebtheit bei Publikum und Künstlern genoß. Man braucht nicht erst auf die älteren, wie Froberger, Kerll, Kuhnau und Georg Muffat, zurückzugehen; noch später schrieben, von den ständigen Jagd- und Seesturmmusiken abgesehen, Telemann seinen „Don Quixote", Dittersdorf seine „Metamorphosen", Mysliweczek seine Sinfonien über die einzelnen Monate, das Seitenstück zu L. Mozarts Hornwerkkompositionen; vor allem aber hat der junge J. Haydn seine sinfonische Tätigkeit mit derartigen Programmwerken begonnen. Ihre Verwandtschaft mit den dramatischen Pantomimenmusiken, wie sie damals im Süden Meister wie Deller, Rudolph, Starzer, Toeschi und auch Gluck (Don Juan) schrieben[1], liegt auf der Hand, und tatsächlich weisen auch bei L. Mozart die Überschriften der »Sinfonia burlesca« (Signor Pantalone, Harlequino) das Werk in diese Reihe. In den anderen Stücken unterscheidet er sich von seinen Genossen hauptsächlich dadurch, daß er statt aller höheren Probleme aus Natur, Sage und Geschichte, gleichwie sein Landsmann Schubart in seinen Liedern, keck hineingreift ins Alltagsleben des niederen Volkes. Handfeste Bauern, fröhliche Jäger, Soldaten mit Trommel- und Pfeifenklang, Postillone, eine muntere Schlittenpartie, das waren Dinge nach seinem Herzen, und vor allem vergißt er dabei auch die derbkomischen Seiten nicht, wie „Das vor Kälte zitternde Frauenzimmer" in der Schlittenfahrt und die „Bedauernis des Jungfernkranzes" in der Bauernhochzeit beweisen. Dem Realismus der Stoffe entsprechen die Mittel: die „Bauernhochzeit" verlangt außer dem ländlichen dreistimmigen Saitenorchester und den Bläsern noch Dudelsack und Radleier, die Pastoralsinfonie ein Kuhhorn, die Schlittenfahrt 5 abgestimmte Glöckchen; die Soldatenmusik stellt dem Saitenorchester ein zweites von Hörnern, Trompeten,

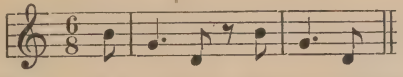
[1] H. Abert, JP 1908, 29 ff. und DT Band 43/44. H. Niedecken, J. G. Noverre Halle 1914.

Schwegelpfeifen und Trommel gegenüber. Aber auch vor außermusikalischen Wirkungen, wie dem Peitschengeknall in der „Schlittenfahrt" und den Pistolenschüssen in der „Bauernhochzeit" schreckt Mozart nicht zurück. Den stärksten Realismus weist auch in der Ausführung die „Bauernhochzeit" auf. Da wimmelt es von kecken, oft an den Gassenhauer streifenden Volksmelodien, Dudelsackbässen und Juchzern, aber auch parodistische Seitenhiebe auf die Bauernmusik selbst, im Stile von Wolfgangs „Dorfmusikanten", fehlen nicht[1]. Der Divertimentocharakter ist allen diesen Stücken, von denen nur die Jagd- und Soldatenmusik einen höheren künstlerischen Anlauf nehmen, deutlich aufgeprägt. Auch die übrigen Sinfonien zeigen zur Genüge, wie sehr die Grenzen beider Arten damals noch ineinanderflossen. Die Zahl ihrer Sätze schwankt zwischen zwei und sechs, außerdem verraten Märsche und Tanzsätze verschiedener Art die Nähe der Serenadenmusik. Man sieht, L. Mozart wollte mit seinen Sinfonien keineswegs höher hinaus, als mit seinen Divertimenti. Auch in seiner letzten Sinfonie in D-dur[2] nähert er sich zwar mit Rücksicht auf den Geschmack des römischen Publikums auffallend dem italienischen Stil, ist sorgfältiger und breiter in der Ausführung und bringt außerdem noch merkliche Anklänge an die Art des Sohnes[3], aber der Kreis der Gesellschaftsmusik wird auch jetzt nicht überschritten. Ja, es zeigt sich ganz deutlich, daß L. Mozart auch in der Praxis ein Anhänger des „Populären" war[4]. Am unmittelbarsten wirkt er darum in den Sätzen mit Tanzcharakter, aber

[1] Auch die Pastoralsinfonie bringt im letzten Satz einen solchen Zug in dem falschen Gis der Geigen:



ein Effekt, dessen sich Wolfgang in Galimathias musicum und in der Einleitung zur 2. Szene von „Bastien und Bastienne" erinnert hat. Im übrigen sei Beethovens halber auf das oft auftretende Pastoralmotiv



dieser Sinfonie verwiesen. [2] S. o. S. 6. Seiffert S. XXXIX f. [3] Vgl. das kantable Seitenthema des ersten Satzes und verschiedene melodische Züge im Andante. [4] Hierher gehören Überschriften wie »de gustibus non est disputandum« und »non è bello quello che è bello ma quello che piace«.

auch in den übrigen sorgt er durch Einführung volkstümlicher Themen, daß das Publikum auf seine Rechnung kommt[1]. Am rückständigsten sind in diesen Sinfonien die Durchführungen[2], dagegen zeigt sich, in einigen wenigstens, das Bestreben, Haupt- und Seitenthema in fühlbaren Gegensatz zu bringen[3], auch sind die Repriſen nach Wiener Art meist vollständig, manchmal sogar erweitert.

Als ganzes betrachtet sind L. Mozarts Sinfonien Erzeugnisse einer Übergangskunst, in der jedoch den älteren Stilelementen mehr Platz vergönnt ist als den neuen. Gewiß hat die Mannheimer Sinfonik auch hier ihre Schatten hereingeworfen, aber es handelt sich dabei lediglich um einzelne äußerliche Anklänge und Manieren[4], vom eigentlichen Geist Stamitzens ist ebensowenig zu verspüren wie in den Sonaten. Auch in der Besetzung zeigt sich der Charakter der Übergangszeit: die Sinfonien di camera deuten durch ihre Bezifferung noch auf ein begleitendes Cembalo und auf soliſtiſche Ausführung hin[5], während die übrigen auf mehrfache Besetzung ohne Cembalo berechnet sind.

Der Hauptwert dieser Sinfonien liegt somit in den volkstümlichen Zügen derben oder traulichen Charakters. Aber auch jene plötzlichen Trübungen des hellen Bildes finden sich wieder, wenn auch seltener als in den Divertimenti[6]. Gerade hierin offenbart sich eine ganz unverkennbare Wesensgemeinschaft des Vaters mit dem Sohne, für dessen Kunst ja dieser „dämoniſche" Zug ebenfalls besonders bezeichnend ist[7]. Auch dessen „cantable" Art tritt, wenn auch ungleich schwächer, bereits in so manchen Allegrothemen Leopolds zutage[8]. Nur hat der Sohn den leichten Gesellschaftston dieser ganzen Kunst von Anfang an ins Schwungvolle, Ritterliche gesteigert, während der Vater sich

[1] Vgl. das an ein bekanntes Volkslied erinnernde Seitenthema des Schlußsatzes der D dur-Sinfonie (Non è bello usw.), das übrigens auch dem Menuett der Sinfonia di camera in F dur (Seiffert Nr. 18) zu Grunde liegt. [2] Im ersten Satz der D dur-Sinfonie (Seiffert Nr. 15) besteht sie nur aus acht Takten. [3] Die D dur-Sinfonie (Seiffert Nr. 15) bedient sich dabei sogar des Takt- und Tempowechsels. [4] Der auffallendste Anklang ist der des Anfangs der genannten D dur-Sinfonie an den Beginn von Stamitz' Orchestertrio in E dur. [5] Die D dur-Sinfonie (Seiffert S. 83) ist sogar ein Absenker des alten Concerto grosso, nur daß freilich das Konzertieren nicht streng durchgeführt wird. [6] Vgl. das C moll-Thema im ersten Satz der F dur-Sinfonie (Seiffert Nr. 18) und die Vorliebe für Molltrios in den Menuetten, von denen das der genannten Sinfonie das Hauptthema des Ganzen einfach von F dur nach D moll versetzt. [7] A. Heuß ZIMG VII S. 175 ff. [8] Vgl. die Anfänge des 3. und 6. Divertimentos.

in den Grenzen handfester Bürgerlichkeit hält. Aber auch im Einzelnen laufen zwischen beiden deutlich erkennbare Fäden hin und her. So fällt z. B. bei L. Mozart in der Rhythmik die Vorliebe für die Synkope als Trägerin der Erregung auf[1], in der Melodik die Neigung zu einer mit chromatischen Wechselnoten, Vorhalten u. dgl. gewürzten, oft merkwürdig schmerzlich gewundenen Figuration[2], in der Harmonik endlich außer der bereits genannten charakteristischen Verwendung der Molltonart[3] die Vorliebe für ganze Reihen von Sextakkordharmonien zum Ausdruck stillen Träumens oder leidenschaftlichen Drängens[4]. Das sind alles Züge, die dann später, unendlich gesteigert und vergeistigt, beim Sohne wiederkehren und zwar keineswegs, wie die unmittelbaren Anklänge an den Vater, bloß in den Jugendwerken. Es ist überhaupt schwer zu begreifen, wie man bei einer für fremde Einflüsse derart empfänglichen Natur, wie der des jungen Wolfgang, gerade den nächstliegenden, nämlich den des Vaters, hat leugnen können. L. Mozart ist gewiß kein Genie gewesen, aber eine selbständige künstlerische Persönlichkeit, deren Leistungen, an dem Maßstabe ihrer Zeit gemessen, alle Achtung verdienen. Wäre es nicht geradezu ein Wunder, wenn dieses Vorbild das einzige gewesen wäre, das an der Kunst des Sohnes spurlos vorüberging?

Alle Zweifel an dem künstlerischen Ernst des Mannes beseitigt aber vollends sein 1756 erschienener „Versuch einer gründlichen Violinschule“[5]. Es war zwar nicht das erste Werk in seiner Art, wie er selbst und ihm folgend auch Jahn annahmen[6], aber es hat an Einfluß und Lebenskraft alle seine Vorgänger weit überboten. Dieser Erfolg war wohl begründet, denn was hier erstrebt und geboten wird, geht weit über eine bloß technische Ausbildung hinaus. Die Anregung kam Mozart wiederum von Norddeutschland. Nicht nur dem Titel, sondern auch dem Geiste nach ist sein Werk ein Absenker des „Versuchs einer

[1] Vgl. Seiffert S. 17, 23. [2] Hierher gehört auch die Variation eines Tongedankens bei dessen Wiederholung, Seiffert S. 10. [3] Häufig hält L. Mozart die Molltonart, wenn er sie einmal erreicht hat, auch zähe fest, vgl. Seiffert S. 12 f. [4] Seiffert S. 7, 23. [5] Eine lange Reihe von Briefen, an den ihm befreundeten Verleger J. J. Lotter in Augsburg während des Drucks 1755 und 1756 geschrieben, legt von der gewissenhaften Sorgfalt Zeugnis ab, die er auf Korrektheit des Ausdrucks, der Orthographie und des Drucks verwandte. [6] Vgl. die Vorrede und Jahn I[4], S. 12. Aus dem 18. Jahrhundert stammen Montéclairs Méthode pour apprendre à jouer du violon (1720, 2. Aufl. 1736) und Geminianis The art of playing on the violin (anonym 1731, unter G.s Namen 1740 erschienen).

Anweisung die Flöte traversière zu spielen" von Joh. Joach. Quantz, dem bekannten Kammermusiker und Hofkomponisten Friedrichs d. Gr.[1]. Quantz folgt Mozart in dem Hauptgrundsatz, daß alle äußere Technik nur Mittel zum Zweck, d. h. zur Erreichung eines geschmack- und seelenvollen Vortrags ist. So ist Mozarts Violinschule für das Geigenspiel dasselbe geworden, was des ebenfalls von Quantz beeinflußten Phil. E. Bach „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" 1753 für das Klavierspiel geworden war: eine Schule des Vortrags und da der Vortrag noch im 18. Jahrhundert angesichts der selbständigen Mitarbeit, die der Komponist vom Spieler forderte, an diesen ganz andere Anforderungen stellte als heute, so ist Mozarts Werk neben den beiden genannten obendrein die Hauptquelle für unsere Kenntnis von der damaligen Musikübung überhaupt geworden.

In seinem Grundsatz, daß die Aufgabe des Vortrags in der richtigen Wiedergabe der „Affekte" bestehe, erweist sich L. Mozart als gelehriger Schüler Ph. E. Bachs, mit dem er sich hier bis in einzelne Sätze hinein berührt. „Man muß sich bei der Ausübung selbst alle Mühe geben, den Affekt zu finden und richtig vorzutragen, den der Komponist hat anbringen wollen; ... Mit einem Worte, man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird" (S. 260)[2]. Als das wesentlichste Erfordernis hierzu bezeichnet er für den Geiger den Bogenstrich als „dasjenige Mittelding, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affekten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe", setzt er hinzu, „wenn der Komponist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß" (S. 123). „Denn der Halbkomponisten", sagt er anderswo (S. 137), „gibt es leider genug, die den Fleck neben das Loch setzen." „Mancher Halbkomponist", heißt es (S. 257), „ist von Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimathias von guten Spielern vortragen hört,

[1] In drei Auflagen 1752, 1780, 1789 erschienen. Neue Ausgabe von A. Schering 1906. [2] Die Seiten beziehen sich auf die 3. Auflage von 1787. Vgl. Bach a. a. O. III § 2: „Worin aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affekt singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen". § 13: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dan selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will".

die die ganze elende Schmiererei den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen." Wie für Bach[1], so ist auch für ihn das höchste Ziel ein einfacher und natürlicher Gesang, so daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme (S. 51); „wer weiß denn nicht, daß die Singkunst allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten sein soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?" (S. 108). Dabei geht es scharf über die Virtuosen her, die „zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihre gewöhnlichen und ungeschickten Verzierungen einzumischen" (S. 51). Sie werden um so härter getadelt, da es ihnen meistens an der nötigen Kenntnis fehle, um zu wissen, wo sie ihre Verzierungen anbringen dürften, ohne geradezu Fehler in die Komposition zu bringen (S. 212, vgl. S. 196). Auch andere Fehler werden an den Virtuosen streng gerügt, wie das unausgesetzte Tremolo der Spieler, „die bei jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten" (S. 243), oder „das beständige Einmischen des sogenannten Flascholets" (S. 108), oder das alles Zeitmaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuosen von der Einbildung". „Viele", sagt er S. 266, „die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bei dem Accompagnement einer konzertirenden Stimme niemals bei der Gleichheit des Taktes bleiben, sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Das sind Accompagnisten für Stümpler und nicht für Meister. Wenn man manche italienische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Takte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagnieret, dann muß man sich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen, sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte,

[1] Ph. Em. Bach rät dem Klavierspieler, so viel als möglich geschickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch singend denken, und wird man wohl tun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" (Versuch I, S. 90).

durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurteilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein tempo rubato[1] verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt, als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu tun, da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achtteilnote die Zeit eines halben Taktes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxysmus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch".

Sein Hauptziel ist ein „rechtschaffener und mannbarer Ton" (S. 56), „was kann wohl abgeschmackters sein, als wenn man sich nicht getrauet, die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Saiten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleichet" (S. 102 f.).

Natürlich wird auf einen streng methodischen Gang des Unterrichtes der größte Wert gelegt; „hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die ersten haben oft die Geduld nicht, die Zeit abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuette herabkratzen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern, oder andere des Anfängers Vorgesetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich!" (S. 59, vgl. 122). Überhaupt will er dem Schüler die Sache nicht zu bequem machen, er soll sich anstrengen und sich Mühe geben. So schreibt er zu Anfang der Übungen (S. 90): „Hier sind die Stücke zur Übung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen", nämlich um zu verhüten, daß der Schüler sich nicht gewöhne aus dem Gedächtnis zu spielen.

So ist diese Violinschule nach norddeutschem Vorbild zugleich eine

[1] Ein wichtiger Beleg für das rubato in der alten Musik, das von manchen heutigen Puristen unbegreiflicherweise geleugnet wird. Vgl. L. Kamienski, AfM I S. 108 ff.

Schule des musikalischen Denkens geworden[1]. Sie räumt zwar ein, daß ein besonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit ersetze und daß ein Mensch bei der besten Naturgabe oft nicht die Gelegenheit habe, sich in den Wissenschaften umzusehen (S. 108); allein das hebe die Regel nicht auf und nehme jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Dies sind zugleich aber auch die Grundsätze, nach denen L. Mozart seinen eigenen Sohn erzogen hat. Wir haben allen Grund, ihm auch nach dieser Seite hin dankbar zu sein. Denn Wolfgangs ganze hohe und reine Auffassung von seiner Kunst stammt aus dieser Quelle.

Der Widerhall des Werkes war denn auch in Norddeutschland besonders freundlich. Marpurg, auf dessen Urteil sich Mozart in der Vorrede berufen hatte, pries in seiner Anzeige die Vereinigung des „gründlichen und geschickten Virtuosen, des vernünftigen und methodischen Lehrmeisters und des gelehrten Musikus" und verglich den Verfasser mit Geminiani[2]; er suchte ihn hauptsächlich darauf hin für seine kritischen Briefe zu gewinnen[3]. Zelter schreibt[4]: „Seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, solange die Violine eine Violine bleibt, es ist sogar gut geschrieben". Aber auch der Süddeutsche Schubart meint[5]: „Durch seine Vorschule, die in sehr gutem Deutsch und mit tiefer Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt und seine Applikatur ist nichts weniger als pedantisch. Er neigt sich zwar zur Tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung als dieser."

Das Lob des guten Stils ist tatsächlich wohl berechtigt. Er ist das treue Abbild des Mannes selbst mit seinem klaren Verstand und seinem trockenen, manchmal beißenden Humor.

Ein Mann von solchem Charakter und solchen geistigen Ansprüchen war natürlich weder als Untertan noch als Mitbürger besonders bequem, und litt selbst je länger je mehr unter der Salzburger Enge.

---

[1] Selbst die aus dem Titel von S. Bachs Inventionen bekannten, der älteren Zeit geläufigen Beziehungen des musikalischen Vortrags zur Rhetorik und Poetik fehlen nicht (S. 108: „Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Komponisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rad am Wagen"). [2] Histor.-krit. Beiträge III 160 ff. [3] S. o. S. 6. [4] Briefw. m. Goethe, Leipz. Reclam III 125. [5] Ästhetik der Tonkunst S. 157.

Der Hof legte keinen Wert auf selbständige Naturen in seinem Dienst. Die Fachgenossen aber stießen den ehrenfesten Mann teils durch geistige Armut, teils durch liederlichen Lebenswandel ab. Die Bürgerschaft endlich schätzte ihn zwar als guten Musiklehrer, aber ohne wärmere persönliche Neigung. Er fühlte, daß er zu diesem Menschenschlag nicht paßte. „Der Geist der Salzburger", sagt Schubart[1], „ist äußerst zum Niedrig-Komischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht hören kann. Der Hanswurstgeist[2] blickt allenthalben durch und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön." Eben dieser Hanswurstgeist, der Schubart so gut gefiel, war dem schwerblütigen L. Mozart im Innersten zuwider. Auch sonst wissen Vater und Sohn den Salzburgern noch so manches vorzuwerfen, was allerdings mehr allgemein kleinstädtisch als speziell salzburgerisch ist, so namentlich Klatschsucht und Schwerfälligkeit des Geistes. Kurz, L. Mozart bekam alle Schattenseiten kleinstädtischen Lebens zu kosten und das Ende war wie gewöhnlich: daß manches davon auch an seinem eigenen Wesen hängen blieb.

Am 21. November 1747 heiratete L. Mozart Anna Maria Pertl[3], die Tochter des Pflegekommissars des Stiftes von St. Gilgen im Salzkammergut (Beil. I 3), geboren den 25. Dezember 1720 zu Hüttenstein bei St. Gilgen. „Heut ist die Jahrszeit unsers Hochzeitstags", schreibt er ihr am 21. November 1772[4]. „Es wird, wie [ich] glaube, 25 Jahre seyn, daß wir den guten Gedanken hatten, uns zu verheyrathen. Diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge brauchen Zeit!" Beide galten damals für das schönste Ehepaar von Salzburg und die erhaltenen Bildnisse widersprechen dem nicht.

Der vom Beispiel Göthes entlehnte Satz, daß große Männer Begabung und Bildung wesentlich ihren Müttern verdanken, trifft auf Mozart nicht zu, denn „Maria Anna Mozartin" erhob sich in keiner Hinsicht über den Durchschnitt ihres Geschlechtes. Der einzige scharf hervortretende Zug ihres Wesens, der auf den Sohn übergegangen

[1] Ebenda S. 158. [2] Als Stranitzky den Wiener Hanswurst schuf, gab er der alten Figur die Tracht des Salzburger Bauern mit Pritsche und breitkrämpigem grünen Spitzhut (Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen, herausg. von M. Bauer 1914, II 315 ff.) und ließ ihn Salzburger Dialekt reden (Sonnenfels, Ges. Schriften VI 372). Seine typischen Eigenschaften sind Derbheit, Dummheit und Unbeholfenheit. Ein Salzburger Sprichwort lautet: „Wer nach Salzburg kommt, wird im ersten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Cretin), im dritten erst ein Salzburger". [3] Auch Bertl geschrieben. [4] B III 129.

Anna Maria Mozart, Mozarts Mutter

Unbezeichnetes Ölbildnis. Mozarteum in Salzburg

ist, war die echt Salzburgische Neigung zum Derbkomischen. Überhaupt huldigte sie einer weit lässigeren und heitreren Lebensanschauung als ihr Gatte und hat auch von dem Vorrecht ihres Geschlechtes, das Persönliche dem Allgemeinen voranzustellen, ausgiebigen Gebrauch gemacht. So zeigt sie sich über alle persönlichen und familiären Verhältnisse, und zwar nicht bloß in Salzburg, stets wohl unterrichtet. Dabei besaß sie einen hellen Verstand und eine gute Beobachtungsgabe. Vor allem war sie mit der schwerblütigen und peinlich gewissenhaften Art des Gatten aufs genaueste vertraut und suchte die zahlreichen Mühen und Sorgen, die ihm daraus erwuchsen, nach Kräften von ihm fernzuhalten. Bei dem ewig mißtrauischen Manne ist ihr das nicht immer leicht geworden, und manche Unannehmlichkeit mag sie ihm nicht bloß aus Klugheit, sondern auch aus Ängstlichkeit verschwiegen haben. Aber sie hing mit zärtlicher Liebe an ihm und ordnete sich dem strengen häuslichen Regimente, das er selbstverständlich ohne weiteres auch auf sie ausdehnte, willig unter. Allerdings litt dabei ihre eigene Autorität bei den Kindern. Das zeigte sich namentlich auf der Pariser Reise, wo sie wider bessere Einsicht weder das Temperament des Sohnes zu zügeln noch seiner Liebenswürdigkeit zu widerstehen vermochte. Daß sie auch musikalisches Verständnis hatte, beweist ihr Urteil über Holzbauers „Günther von Schwarzburg" in Mannheim[1], sowie ihre Freude an Opern- und Komödienaufführungen überhaupt; auffallend ist auch ihre lebhafte Anteilnahme an den politischen und kriegerischen Ereignissen jener Zeit.

So haben sich die beiden Gatten in ihrem Wesen glücklich ergänzt und darauf beruht die treue und herzliche Liebe, die sie untereinander und mit den Kindern verband. Ein sittlich durchaus gesunder und reiner Geist herrschte im Mozartschen Familienleben, und an ihm fällt auch der Mutter ihr guter Anteil zu. Vor allem ist sie ihren Kindern doch eine wirkliche Mutter gewesen, bei der sie stets eine Zuflucht fanden, wenn die strenge Hand des Vaters allzu schwer auf ihnen lastete, und was gerade ihr abgöttisch geliebter und bewunderter Sohn an ihr verlor, davon legt der ergreifende Brief, den er nach ihrem Tode aus Paris an Bullinger geschrieben hat, ein beredtes Zeugnis ab.

Von sieben Kindern, welche in dieser Ehe geboren wurden (Beil. I, 4), erhielten sich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna,

[1] B IV 322.

in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751 (Beil. II), und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756 (Beil. I, 5)[1]. Seine Geburt hätte der Mutter beinahe das Leben gekostet, sie vermochte sich erst nach geraumer Zeit von einer Besorgnis erregenden Schwäche zu erholen.

Die Tochter zeigte ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck; er setzte sich auch ans Klavier und konnte sich dort lange mit dem Zusammensuchen von Terzen unterhalten, die er unter Freudenbezeugungen über seinen Fund zusammen anschlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Musikstücke, die er hörte, im Gedächtnis. Im vierten Jahre seines Alters fing der Vater gleichsam spielend an, ihn einige Menuette und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; in kurzer Zeit konnte er sie mit der vollkommensten Sauberkeit und mit dem festesten Takte spielen. Bald regte sich in ihm der eigene Schaffenstrieb; im fünften Jahre komponierte er kleine Stücke, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen ließ[2].

Die meisten Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren, die von dem frühen Aufleuchten seines Genies berichten, stammen aus einem Briefe, den Joh. Andr. Schachtner, seit 1754 Hoftrompeter in Salzburg (gest. 1795), bald nach Mozarts Tode an dessen Schwester schrieb. Schachtner war bei den Jesuiten in Ingolstadt in die Schule gegangen und hatte sich neben seiner musikalischen auch eine gründliche literarische Bildung erworben[3]. Die Übersetzung eines geistlichen Schauspiels „Der heil. Augustin in seiner Bekehrung" aus dem Lateinischen des Paters Frz. Neumayer trug ihm von Gottsched das Lob ein, es fehle nicht viel, so könne man von ihm sagen, er schriebe gut Deutsch, ja, er mache auch gute deutsche Verse[4]. Dies mochte Veranlassung sein, daß Gottsched einen Band seiner Gedichte mit einer Vorrede begleitete; durch diese Gedichte, so heißt es dort, wie durch ein später

[1] Der vollständige Name ist im Kirchenbuch Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (Gottlieb schreibt der Vater; Theophilus hieß der Taufpate); er setzt in früheren Briefen mitunter noch seinen „Firmnamen" Sigismundus hinzu. Auf mehreren seiner früheren Werke und dem Pariser Kupferstich vom Jahre 1764 heißt er J. G. Wolfgang, später nennt er sich regelmäßig Wolfgang Amade. [2] Vgl. Schlichtegrolls Nekrolog und Nottebohms Mozartiana S. 96. [3] Vgl. Hammerle a. a. O. S. 46. [4] Das Neueste aus der anmuth. Gelehrs. 1761. S. 60 ff.

herausgegebenes geistliches Schauspiel „Die menschliche Wanderschaft" habe er gezeigt, „daß er weder damals noch izt hätte dichten sollen"[1]. Wir werden ihn später auch an deutschen Operntexten für Mozart beteiligt finden. Er verkehrte sehr viel im Mozartschen Hause, und für seine Anhänglichkeit legt der folgende treuherzige Brief ein beredtes Zeugnis ab[2].

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!"

„Deroselben sehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, sondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Obverwesamt auf einen Besuch war; aus meiner sonstigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartische Haus, können Sie schließen, wie sehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle Ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache also! auf Ihre erste Frage, was Ihr seel. Hr. Bruder in seiner Kindheit NB. außer seiner Beschäftigung in der Musik für Lieblingsspiele hatte: auf diese Frage ist nichts zu beantworten: denn sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als todt[3], und selbst die Kindereyen und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant seyn sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wissen, mich mit ihm abgab, so äußerst lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, stunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, so zärtlich und so wohlwollend war sein gutes Herzchen."

„Zweite Frage, wie er sich als Kind gegen die Großen benahm, wenn sie sein Talent und Kunst in der Musik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrfurcht[4]: denn diese hätte er nie besser befriedigen können, als wenn er Leuten, die

[1] Anekdoten auf einer Reise durch Deutschland (1790) S. 229. [2] Das Original besaß Aloys Fuchs, der es O. Jahn (I[1] 29 ff.) mitgeteilt hat. Benutzt ist der Brief sowohl von Schlichtegroll als Nissen. [3] „Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch", schreibt L. Mozart 16. Febr. 1778 „und wenn Du beim Klavier saßest oder sonst mit Musik zu tun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja Du warest selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren." B III 362. [4] „Als ein Knab hattest Du die übertriebene Bescheidenheit, gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte" (Brief L. Mozarts vom 16. Febr. 1778, B III 363).

die Musik wenig oder gar nicht verstanden, vorgespielt hätte, aber er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkenner, oder man mußte ihn wenigstens betrügen, und sie dafür ausgeben."

„Dritte Frage, welche wissenschaftliche Beschäftigung liebte er am meisten?"

„Antw. Hierinfalls ließ er sich leiten, es war ihm fast Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl seinem innigst geliebten Papa[1], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es schien, als hätte er es verstanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeister noch minder Erzieher, wie seinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können."

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er so ganz an, daß er alles Übrige, auch sogar die Musik, auf die Seite setzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben"[2].

„Vierte Frage, was er für Eigenschaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten oder Bösen hatte?"

„Antw. Er war voll Feuer, seine Neigung hieng jedem Gegenstand sehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer so vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, so empfänglich war er für jeden Reitz, dessen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war."

„Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich schwören könnte."

„Einmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hause, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beschäftigung mit der Feder an."

„Papa: was machst Du?"

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erste Theil ist bald fertig."

„Papa: laß sehen."

---

[1] Er war so folgsam selbst in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Dieser erinnert ihn daran (12. Febr. 1778), wie er ihn jeden Abend vor dem Schlafengehen auf einen Sessel stellen und mit ihm zweistimmig eine von Wolfgang ersonnene Melodie mit einem sinnlosen, wie italienisch klingenden Text Oragnia figa tafa singen mußte, worauf er dem Vater die Nasenspitze küßte, ihm versprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapsel bei sich zu bewahren und in Ehren zu halten, und sich zufrieden ins Bett legte (AMZ II, 300, vgl. B III 354). Die Melodie dieses Oragnia figa tafa, die auch bei A. Leitzmann, Mozarts Persönlichkeit S. 11 abgedruckt ist, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als eine kindliche, mit anderen Volksliederzügen verquickte Variante des uralten niederländischen Wilhelmusliedes (gedruckt 1607), dessen Weise heute noch in Deutschland zu einer ganzen Reihe von Liedern, wie Fouqués „Frisch auf zum fröhlichen Jagen" und Eichendorffs „Nach Süden nun sich lenken", gesungen wird. Friedländer, Deutsches Lied im 18. Jahrhundert II 11. Wir werden der Melodie bei Mozart wieder begegnen. — Ein Lieblingswort des Knaben war ferner: „Nach Gott kommt gleich der Papa". [2] Auf einem besonderen Zettel.

„Wolfg.: ist noch nicht fertig."

„Papa: laß sehen, daß müß was sauberes seyn."

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geschmiere von Noten, die meistentheils über ausgewischte Dintendolken geschrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverstand allemal bis auf den Grund des Dintenfasses ein, daher mußte ihm, sobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen, aber er war gleich entschlossen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wischte es auseinander, und schrieb wieder darauf fort), wir lachten anfänglich über dieses scheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. Sehen sie, Hr. Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ists nicht zu brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum ists ein Concert, man muß so lange exercieren bis man es treffen kann, sehen Sie, so muß es gehn. Er spielte, konnte aber auch just soviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begriff, daß Concert spielen und Mirakel wirken einerley sein müsse."

„Noch Eins."

„Gnädige Frau! Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen [Anfang 1763], geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, sogleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dachte er ein bischen nach, und sagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu sehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars[1]."

„Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte[2], mitbrachte, kam unser ehemalige sehr gute Geiger Hr. Wentzl seel., der ein Anfänger in der Composition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und der Papa spielte mit der Viola

[1] Daß sich freilich diese Stelle für die Kritik des Mozartschen Gehörs wenig verwerten läßt und daß eine solche Feinheit des absoluten Tonbewußtseins keineswegs zu den Ausnahmen gehört, hat O. Abraham SJMG III 53 nachgewiesen.

[2] Vgl. aber B IV 185, wo Wolfgang bereits auf der Reise nach Wien 1762 im Besitze eines „Geigerls" ist.

den Baß, der Wentzl das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und der Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten im Stande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen braucht man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt Du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seye; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beyfall so kühn, daß er behauptete auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb."

„Zum Beschluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit seines Gehörs."

„Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er ein unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hätte ich länger angehalten, er hatte sicher das Fraise (Krämpfe) bekommen."

„Dieses ist beyläufig womit ich auf die gestellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein schlechtes Geschmier, ich bin geschlagen genug, daß ichs nicht besser kann. Ich bin mit geziemend schuldigster Hochschätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden

Salzburg den 24. April 1792. Ergebenster Diener

Andreas Schachtner

Hochfürstl. Hoftrompeter."

Ein anderer Zeuge dieser wunderbaren frühen Entwicklung des Knaben war der Benediktinerpater Placidus Scharl, von 1759 bis 1770 Professor am Salzburger Gymnasium. Nach den auf dessen eigenen Aufzeichnungen beruhenden Mitteilungen seines Biographen[1]

[1] P. Magnus Sattler, ein Mönchsleben aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach dem Tagebuche des P. Placidus Scharl O. S. B. von Andechs. Regensburg 1868, S. 157.

hatte dieser auch für Poesie und Musik lebhaft eingenommene Mann oft Gelegenheit, das musikalische Talent Wolfgangs zu bewundern und ihn für die angenehmen Stunden, die er ihm bereitete, durch kleine Geschenke zu erfreuen. „Die Oktav", sagt er, „welche er mit seinen kleinen Fingerchen noch nicht zugleich erreichen konnte, erhupfte er mit außerordentlicher Geschwindigkeit und wunderbarer Accurateſſe." Man habe ihm nur den nächsten besten Gedanken zu einem Satze oder einer Fuge angeben dürfen, so habe er ihn gleich durch alle Tonarten mit merkwürdiger Abwechslung und immer neuen Gängen durchgeführt; musikalisches Phantasieren sei seine Passion gewesen. Scharl erhielt von ihm das Versprechen, für ihn etwas Besonderes komponieren zu wollen.

Sogar ein öffentliches Hervortreten des Knaben, allerdings nicht als Klavierspieler, wird aus jenen Jahren erwähnt. In dem am 1. und 3. September 1761 zum Namenstage des Erzbischofs im akademischen Theater aufgeführten Schauspiele Sigismundus Hungariae rex, Text von dem Gymnasialpräfekten Wimmer, Musik von Eberlin, in welchem 146 Personen mitwirkten, ist unter den »Salii« auch „Wolfgangus Mozhart" verzeichnet. Außerdem findet sich unter denselben ein Dr. Antonius de Mölk, ein Name, der uns auch später wieder begegnen wird[1].

Noch wichtiger sind aber für Mozarts künstlerische Anfänge zwei Quellen musikalischer Art, die uns ein glücklicher Zufall erhalten hat. Dem Brauche der älteren Zeit folgend, der dem Musiklehrer vorschrieb, den Übungsstoff für seine Schüler sei es selbst zu komponieren oder doch wenigstens handschriftlich zusammenzustellen, hat auch L. Mozart für jedes seiner Kinder ein Buch mit Übungsstücken angelegt. Es sind allerdings keine Etüden, sondern sog. „Handstücke" für Klavier, wie sie damals den Schülern zur Erholung nach den Mühen der rein technischen Übungen an die Hand gegeben wurden. Das für Marianne bestimmte Notenheft befindet sich als ein Geschenk der Großfürstin Helene seit 1864 im Salzburger Mozarteum, leider in stark zerschnittenem und unvollständigem Zustande[2]. Es enthält Menuette und

[1] Vgl. AMZ IX 1874, 138. Hammerle S. 1 f. [2] Rezensionen 1864, X, S. 512. Das Heft in Querfolio hat den Titel Pour le Clavecin. Ce livre appartient à Marie Anne Mozart 1759. Es war vollständig, als Fröhlich es zur Einsicht bekam (AMZ XIX 96), jetzt fehlt leider eine Anzahl von Blättern. Proben aus diesem Klavierbuch hat Nissen gegeben. Neudruck in der GA S. XXII, 1—4, 12.

ähnliche kleinere Stücke, später auch größere, z. B. ein Thema mit zwölf Variationen, zum Teil mit Angabe der Komponisten Agrell, Fischer, Wagenseil, und ist von der Hand des Vaters und musikalischer Hausfreunde geschrieben. Aus ihm hat auch Wolfgang gelernt[1]; seine eigenen ersten Versuche sind vom Vater ebenfalls in das Heft eingetragen, zum Teil mit Überschriften: »Di Wolfgango Mozart 11. May 1762 und 16. July 1762«.

Das zweite, für Wolfgang bestimmte Notenbuch ist dagegen vollständig erhalten. Es wurde vor einigen Jahren von seinem damaligen Besitzer, dem inzwischen verstorbenen bekannten Straßburger Gynäkologen Wilh. Al. Freund, dem Verfasser bereitwilligst zur Verfügung gestellt, nachdem kurz zuvor R. Genée, allerdings nur kurz und zum Teil ziemlich oberflächlich, darauf hingewiesen hatte[2].

Das Buch trägt auf der Rückseite des ersten Blattes den Vermerk: „Meinem lieben Sohne Wolfgang Amadée zu seinem sechsten Namenstage von seinem Vater Leopold Mozart. Salzburg, den 31. Oktober 1762". Allerdings befanden sich Vater und Sohn damals nicht in Salzburg, sondern in Wien, und Wolfgang hatte soeben einen bedenklichen Scharlachanfall überwunden (s. u.). Trotzdem halte ich die Annahme von Wyzewa-St. Foix[3], das Buch sei überhaupt erst in Wien begonnen worden, nicht für zwingend. Sein Einfluß auf Wolfgangs erste Kompositionen, sowie der Umstand, daß sich L. Mozart auf den Reisen wohl kaum mit einer so sorgfältigen Arbeit belastet hat, sprechen entschieden dagegen. Sie ist vielmehr wohl im Anschluß an Mariannes Notenbuch begonnen worden, und Wolfgang hat sicher einen Teil des Inhalts schon während des Unterrichts kennen gelernt.

Die Sammlung enthält im ganzen 135 Stücke, die in 25 „Suiten" eingeteilt sind. Wahl und Reihenfolge der Tonarten entsprechen genau der Anordnung von S. Bachs Inventionen und Sinfonien. Von der älteren Suite ist freilich nur die Einheit der Tonart und der wenigstens

[1] Dem achten Menuett hat der Vater die Bemerkung hinzugesetzt: „Diese vorhergehende Menuet hat der Wolfgangerl im 4ten Jahr erlernt." Ähnliche Bemerkungen wiederholen sich dann, z. B.: „Diesen Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26. Januarij 1761 einen Tag vor seinem 5ten Jahr um halb 10 Uhr nachts in einer halben Stund gelernt." [2] MBM März 1908. Das Original befindet sich jetzt im Besitz des Herrn Dr. L. König in Kiel, eine vollständige Abschrift besitzt der Herausgeber. Eine ausführliche Behandlung findet man im Glückjahrbuch III 1916, S. 51 ff. [3] I 25.

in der Mehrzahl der Sätze festgehaltene Tanzcharakter übrig geblieben, dagegen ist ihre Zahl und Anordnung durchaus willkürlich[1]. Nur die Einleitungsstücke bilden eine Ausnahme: sie sind in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle Liedsätze auf geistliche Texte, als deren Quelle L. Mozart eine „Neue Sammlung geistlicher Lieder" nennt. Diese hat sich als das unter demselben Titel 1752 in Wernigerode erschienene Gesangbuch des Grafen Heinrich Ernst zu Stollberg-Wernigerode herausgestellt; von ihm stammen mit einer einzigen Ausnahme[2] auch die von Mozart gewählten Liedertexte. Für die Melodien aber hat er die bekannte norddeutsche „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" von Johann Friedrich Gräfe, und zwar die drei ersten Teile (Halle 1737, 1739 und 1741) benutzt[3]; dabei ergibt sich, daß Stollbergs Texte größtenteils geistliche Parodien der weltlichen Dichtungen bei Gräfe sind. Als Komponisten kommen für L. Mozart nur Gräfe selbst (1711—1787) und Konr. Friedrich Hurlebusch (1696—1765) in Frage; jener ist mit 8, dieser mit 11 Nummern vertreten. Mit diesem Verfahren des „Parodierens", d. h. des Unterlegens neuer Texte unter die bereits bei Gräfe stark instrumental gefärbten Vorlagen erweist sich L. Mozart aber als getreuer Schüler einer Richtung, die unter französischem Einfluß durch den Leipziger Sperontes und seine „Singende Muse an der Pleiße" (1736—1745) zur Herrschaft im deutschen Liede gekommen war; auch für ihre ästhetischen Entgleisungen, ihr Zusammenspannen ernster geistlicher Texte mit lustigen weltlichen Weisen, oft unter grober Vernachlässigung der Deklamation, finden sich bei ihm einzelne Belege.

Nur in neunzehn Fällen nennt Mozart die Namen der von ihm benützten Komponisten. Am häufigsten erscheint dabei G. Ph. Telemann (1681—1767), meist unter seinem Lieblingsnamen Melante, und zwar mit 11 Menuetten[4] und einer Phantasie[5], Ph. E. Bach ist mit zwei Menuetten und einem Marsch[6] vertreten, der Hallenser Gottfr. Kirchhoff mit einer viersätzigen „Sonatina"[7], der Nürnberger Balthasar Schmidt mit zwei Menuetten samt Alternativen[8], endlich der große Joh. Ad. Hasse mit einer Polonäse[9] und ein nicht näher bekannter „Monsr. Bosse" mit einem Murki[10]. Trotzdem wäre es gründlich verfehlt, für die übrigen Stücke einfach Mozart selbst als Verfasser anzunehmen, denn ihr Stil ist von dem seinigen so verschieden wie nur möglich. Für einige davon habe ich die Quelle feststellen können. So stammen die Menuette Nr. 3, 5 und 7, 7 aus Sperontes „Singender Muse"

[1] Nur die 23. Suite zeigt noch die ältere deutsche Folge Allemande—Courante—Sarabande—Menuett—Gigue, der dann freilich noch eine Polonäse angehängt wird. Diese bildet überhaupt in zwölf Fällen den Schlußsatz. [2] Nr. 18, 1 von Christoph Julius Mevius. [3] Vgl. M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. I 1902, S. XLI und H. Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes I 1911, S. 204 ff. [4] Sie stammen alle aus den »Sept fois sept et un menuet«. Hamburg 1728. [5] »Fantaisies pour le clavecin. 3 Douzaines« (nach 1737), 3. Douz. Nr. 1. [6] Sie fehlen in A. Wotquennes »Catalogue thématique« 1905. [7] Nr. 1, 2—6. [8] Nr. 17, 2—3. [9] Nr. 14, 6. [10] Nr. 15, 3.

selbst[1], die Polonäse Nr. 21, 5 von Joh. Nik. Tischer (1707—1766)[2], das Menuett Nr. 24, 6 ist eine Klavierbearbeitung des Menuettsatzes aus Hasses Sinfonie zur Oper „Cleofide" (1731), das Jägerlied Nr. 4, 9 endlich stellt sich als eine etwas ausgeschmückte Fassung eines alten, in dem „Dantzbüchlein" des Joh. Friedr. Dreyßer von 1720 enthaltenen deutschen volksmäßigen Liedes dar, und ebenso birgt sich hinter der „Burleske" Nr. 20, 4 ein uraltes deutsches Volkslied. Weitere, nur wenige Takte umfassende Anklänge an bekannte Stücke, wie der Anfang von Nr. 4, 3, der an S. Bachs „Lied von der Tabakspfeife" gemahnt, werden wohl auf bloßem Zufall beruhen.

Im allgemeinen lassen sich bei den reinen Klavierstücken drei Gruppen unterscheiden. Die erste umfaßt lied- und tanzmäßige Sätze von ganz ausgesprochen deutsch-volkstümlichem Gepräge, wie sie in den handschriftlichen Sammlungen Süddeutschlands im 18. Jahrhundert besonders beliebt waren[3]. Einige davon tragen Überschriften, wie das schon genannte „Jägerlied", der „Schwabentanz" (Nr. 9, 5), die „Schmiedecourante" (Nr. 2, 1), das „Trompeten-" und das „Waldhornstück" (Nr. 4, 10; 12, 5). Das Glanzstück dieser Gruppe ist der »March du Bredau« (Nr. 4, 2). Die zweite Gruppe enthält Erzeugnisse hoher Kunst aus der Zeit, da sich die neuen Errungenschaften D. Scarlattis eben bei den deutschen Klavierkomponisten einzubürgern begannen. Sie besteht aus Phantasien, freien Allegrosätzen, den „Arien", soweit sie nicht reine Tänze sind, und der Kirchhoffschen Sonatine. Der Form nach gleichfalls zwei- oder dreiteilig[4], stellen sie an Technik und Vortragskunst des Spielers von allen die größten Anforderungen. Der dritten und stärksten Gruppe gehören endlich die Tanzsätze französischen Stils an, und zwar treten, offenbar unter Sperontes' Einfluß, die älteren Tänze, Allemanden, Couranten usw. ganz erheblich zurück gegen die neuen, durch Sperontes in Schwang gekommenen Modetänze Menuett und Polonäse[5]. An diesen Tänzen konnte Wolfgang alle Spielarten der zwei- oder dreiteiligen Form studieren. Da stehen Menuette mit zwei gleich langen Teilen neben solchen, wo der zweite Teil, mitunter erheblich, länger ist als der erste, motivisch einheitliche Sätze neben andern, die den zweiten Teil ganz oder nur teilweise motivisch neu gestalten. Auch Menuette mit »alternativo« (auch „Trio" genannt) fehlen nicht. Ebenso ist der Charakter der Stücke äußerst verschieden. Die einen weisen noch ganz die steifleinene Würde des alten Tanzes auf, andere schwelgen in Anmut oder Laune, ein dritter Teil streift sogar das Finstere und Schmerzliche. Nur das Volkstümlich-Derbe und Witzige im Sinne Haydns fehlt,

[1] DT Bd. 35/36 (E. Buhle), S. 40 und 233. [2] „Sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Parthien Jungen Anfängern zur Übung", 3. Teil, S. 13. [3] H. Kretzschmar a. a. O. S. 166 ff. [4] Etüdenartig ist die D dur-Phantasie Nr. 6, 3 mit ihren gebrochenen Akkorden, harmonisch eines der reizvollsten Stücke; an die Phantasien Gottl. Muffats gemahnt die A moll-Phantasie Nr. 22, 2 mit ihrem Gemisch von Passagenwerk und rezitativischen Adagio-Episoden. Von den Arien könnten einige (Nr. 6, 2; 4, 4) aus der Violinliteratur übertragen sein. [5] Es sind 48 Menuette und 16 Polonäsen.

und nach dieser Richtung hin hat das Notenbuch dem späteren Mozartschen Menuettypus entschieden vorgearbeitet. Auch der Unterschied zwischen gesangsmäßigen und rein auf Spielfiguren gestellten Menuetten ist deutlich ausgeprägt.

Endlich ist auch die Rondoform mit einzelnen Stücken vertreten.

Harmonik und Modulation beschränken sich, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, auf das Allereinfachste. Selbst der seit Scarlatti namentlich in Süddeutschland rasch beliebt gewordene plötzliche Wechsel von Dur und Moll fehlt. Eine Bezifferung tritt nur selten auf. Doch hatte der Knabe natürlich auch da, wo sie fehlt, die Harmonie von sich aus zu ergänzen. Ihn mit dieser wichtigen Seite der alten Vortragskunst bekannt zu machen war wohl einer der Hauptzwecke des Buches. Dagegen hat es der Vater mit dem Ausschreiben der Verzierungen sehr genau genommen. Ein Vergleich seiner Liedsätze mit den Vorlagen Gräfes gibt lehrreiche Aufschlüsse über die Art, wie derartige Stücke damals ausgeschmückt wurden.

Die Technik der Stücke ist, der Leistungsfähigkeit des Knaben entsprechend, verhältnismäßig bescheiden; sie beschränkt sich auf die um 1750 üblichen, teils skalenhaften, teils akkordlichen Figuren. Die fortgeschrittensten Stücke lassen mit dem Überschlagen der Hände, den Baßoktaven und dem Registerwechsel den Einfluß D. Scarlattis erkennen. Bei einem Stück (Nr. 3, 5) hat L. Mozart auch den Fingersatz vermerkt.

So ist dieses Notenbuch für die Hausmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Quelle ersten Ranges. Seine systematische Anordnung, die von den willkürlich zusammengeschriebenen anderen Handschriften aus dieser Zeit scharf absticht, beweist aufs neue L. Mozarts methodischen Geist und seine umfassende Literaturkenntnis. Wolfgangs erste Entwicklung aber tritt damit in ein ganz neues Licht, denn sie stand, wie das Buch klar und deutlich beweist, weit stärker unter dem Einfluß der norddeutschen Kunst, als man bisher geahnt hat. Zum Teil war diese Schule entschieden gut; sie lehrte ihn, was geregelte Klarheit der Gedanken und übersichtliche und eindringliche Formgebung in der Kunst zu bedeuten haben, und was sich mit einfacher, aber charaktervoller Arbeit und straffer Rhythmik auch ohne verwickelte harmonische Künste erreichen läßt. Bedenklicher war, daß er seine ersten Eindrücke vom kunstmäßigen Liede aus der Schule des Sperontes empfing, deren einseitige Vorliebe für Tanzlied und Parodie in Norddeutschland selbst bereits seit Telemann überwunden war. Tatsächlich hat es ziemlich lange gedauert, bis Mozart dieses Erbstück vollständig los wurde. Noch in dem Liede „Geheime Liebe" aus dem Jahre 1772 (K.-V. 150) weist nicht allein die Wahl des Güntherschen Gedichtes, sondern obendrein noch ein wörtlicher Anklang an

das Lied „Liebste Freiheit, fahre hin“[1] auf Sperontes hin, wie auch das Lied „An die Freude“ (K.-V. 53), Mozarts erstes originales Lied, mit seiner streng viertaktigen Gliederung in diesen Zusammenhang gehört. Aber auch in „Bastien und Bastienne“ verrät die ausgesprochene Vorliebe für das Tanzlied noch denselben Geist. Sein letztes Lebenszeichen bei Mozart sind die beiden 1778 in Mannheim komponierten französischen Lieder (K.-V. 307 und 308).

Die sichtbarsten Spuren hat das Notenbuch indessen in Mozarts allerersten Kompositionen hinterlassen. Bezeichnenderweise sind es mit einer einzigen Ausnahme Menuette[2]. Sie stammen zwar alle aus den Jahren 1761 und 1762, also aus der Zeit vor der Widmung des Notenbuches[3], beweisen aber doch durch Form und Inhalt, daß Wolfgang schon vorher mit der in dem Buche vertretenen Kunst genau bekannt war. Von den Menuetten haben drei denselben, wohl vom Vater gegebenen Baß (K.-V. 2, 4, 5). Die Aufgabe war dabei, darüber Menuette von verschiedenem Charakter zu bilden. So entstanden das steifleinene, altmodische erste, das an Telemann erinnert, das flüssige zweite und das kapriziöse dritte. Form, Harmonik[4] und Melodik sind genau dieselben wie im Notenbuch. Die beiden ersten gehören insofern zusammen, als sie sich aus einem Motiv entwickeln, das sich im ersten auch noch in das Trio hinein fortsetzt[5]. Sie haben vor den drei anderen auch noch die gesangsmäßige und kindliche Haltung voraus, die sich im ersten besonders in dem Schwelgen in volkstümlichen Terzengängen kundgibt[6]. In herzhaftem süddeutschem Volkston ist endlich auch das Allegro (K.-V. 3) gehalten, es ist zugleich Mozarts erstes voll entwickeltes dreiteiliges Lied (mit wiederholtem erstem Teil).

---

[1] Neuausgabe S. 23. [2] GA Ser. 22, Nr. 1—4 und 12; Ser. 18, Nr. 1 (2. Menuett). [3] WSF I 28 setzen das bisher als Mozarts erste Komposition betrachtete G dur-Menuett, das er nach Mariannes Zeugnis mit 5 Jahren geschrieben hat, an das Ende der Reihe. Aber ihre Gründe sind nicht stichhaltig. Erstens müßte noch bewiesen werden, daß auch Marianne ihren Bruder geflissentlich um ein Jahr jünger gemacht hätte, und zweitens gab es für die Vereinigung von Menuett und Trio bereits damals Beispiele genug. Ebensogut könnte man aus „inneren“ Gründen — in diesem Falle dem der motivischen Einheit — unser Stück mit dem ersten F dur-Menuett zeitlich zusammenstellen. [4] Nur das regelmäßige Ausweichen des zweiten Teils nach der Molltonart der Unterdominante weist nicht auf das Notenbuch, sondern auf die von italienischen Meistern abhängige süddeutsche Klaviermusik hin. [5] Hier steckt offenbar das Vorbild des Vaters dahinter, s. o. S. 18. [6] Vgl. den oben angeführten Brief Schachtners.

Allen diesen Erstlingen ist eine außerordentlich klare und übersichtliche Form gemein. Indessen muß man sich dabei doch vor vorschnellen Schlüssen auf die damaligen Fortschritte des Knaben hüten. Hinter ihnen allen steht der Vater mit seiner ordnenden und bessernden Hand, die keine Mängel und Ungeschicklichkeiten durchgehen ließ. Was der Knabe zustande brachte, wenn sie ihm fehlte, dafür wird uns sehr bald ein merkwürdiges Zeugnis begegnen.

Reisen des Wunderkindes

Mit dem Jahre 1762 beginnen in Mozarts Leben die Wanderjahre, die mit kürzeren oder längeren Unterbrechungen ein volles Jahrzehnt umfassen. Anlaß und Art ihres Verlaufs sind wiederum das Werk des Vaters gewesen. Seine Absicht war, den Sohn der musikalischen Welt zunächst als Virtuosen vorzustellen und ihm so auch als Komponisten die Wege zu ebnen. So forderte es gebieterisch der Brauch der alten Zeit vom 16. Jahrhundert bis in die Tage des jungen Beethoven hinein: wer als Komponist zu Ansehen gelangen wollte, mußte sich zuvor als ausübender Künstler eingeführt haben.

Von der ersten Kunstreise nach München, die der Vater mit den beiden Kindern im Januar 1762 antrat, wissen wir nur, daß sie drei Wochen dauerte, und daß sich die Kinder dabei vor dem Kurfürsten hören ließen. Weit wichtiger wurde die Reise nach Wien, die die drei am 18. September desselben Jahres antraten[1]. Unterwegs mußten sie sich in Passau auf Veranlassung des Bischofs fünf Tage aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte. Von da fuhren sie nach Linz. Der Domherr Graf Herberstein war ihr Reisegefährte und erinnerte sich noch 1785 als Bischof von Passau im Gespräch mit L. Mozart, wie Wolfgang sich benommen hatte, als er einen alten Bettelmann hatte ins Wasser fallen sehen. In Linz gaben sie unter dem Patronat des Landeshauptmanns Grafen Schlick ein Konzert. Ein junger

[1] Wir sind über diese Reise etwas genauer unterrichtet durch die Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Lorenz Hagenauer (B IV 185 ff.), in dessen Hause er, als Wolfgang geboren wurde, und auch damals noch wohnte. Hagenauer erwies sich ihm als ein treuer, anhänglicher Freund, stets bereit, ihn in Geschäftsangelegenheiten mit Rat und Tat zu unterstützen und ihm auch in Geldverlegenheiten selbst mit namhaften Vorschüssen zu helfen; es ist daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pekuniären Erfolgen seiner Reise Bericht abstattet. Außerdem vergleiche man die Berichte der Schwester bei Nottebohm, Mozartiana S. 96 f.

Graf Palfy, der auf der Durchreise der Gräfin Schlick einen Besuch machte, hörte von ihr so viel über den Wunderknaben, daß er sich bewegen ließ, die Post vor dem Rathaus halten zu lassen und mit der Gräfin ins Konzert zu gehen, das ihn in das größte Erstaunen setzte. Von Linz ging es mit der sogenannten Wasser-Ordinäre weiter. Im Kloster Ips lasen zwei Minoriten und ein Benediktiner, ihre Reisegefährten, die Messe; währenddes tummelte sich der sechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und spielte so vortrefflich, daß die Franziskanerpatres, die gerade mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, vom Tische aufstanden, dem Chore zuliefen und sich fast zu Tode wunderten. Bei der Ankunft in Wien ersparte er dem Vater die Zollvisitation. Er machte gleich Bekanntschaft mit dem Mautner, zeigte ihm das Klavier, spielte ihm auf dem Geigerl ein Menuett vor und — „hiermit waren wir expediert". Auf der ganzen Reise zeigte er sich munter und aufgeweckt, gegen jedermann und besonders die Offiziere so zutraulich, als sei er seit lange mit ihnen bekannt, und machte sich durch sein kindlich offenes Wesen ebenso beliebt, wie er als Virtuose bewundert wurde.

Es hatte seinen guten Grund, wenn L. Mozart gerade auf Wien besonderen Wert legte. Denn hier hatte die Musik seit den Tagen Maximilians I. einen Aufschwung genommen wie in keiner zweiten deutschen Stadt. Er war in letzter Linie das Werk des Kaiserhauses selbst; von Ferdinand III. bis auf Karl VI. hat es eine ununterbrochene Reihe namhafter Tonsetzer hervorgebracht, die im Kampfe für die neue, in Italien entstandene Kunst der »nuove musiche« die Führung übernahmen. Von Karl VI. ist außerdem bekannt, daß er Opern und sonstige Werke am Cembalo begleitete und dirigierte[1]. Vor allem aber bildete die Musik seit Ferdinand II. einen wichtigen Teil in der Erziehung der Mitglieder des kaiserlichen Hauses. So war auch Karls VI. Tochter Maria Theresia eine fertig ausgebildete Sängerin. Sie mußte schon 1725 als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiserin Elisabeth, als Sängerin auftreten, so daß sie später einmal im Scherz zu Faustina Hasse sagte, sie glaube die erste von den lebenden Virtuose

[1] Vgl. Köchel, Die Pflege der Musik am österr. Hofe vom Schlusse des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Wien 1866, G. Adler, Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Förderer der Musik, Vj. VIII 252 ff. und die von Adler 1892/93 in Wien herausgegebenen „Kaiserwerke" (2 Bde.).

zu sein[1]. Im Jahre 1739 sang sie in Florenz ein Duett mit Senesino so schön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte, und selbst in späteren Jahren soll sie noch sehr gut gesungen haben[2]. Auch ihr Gemahl Franz I. war musikalisch, und bei der Erziehung der kaiserlichen Familie wurde die Musik nicht vergessen. Im Jahre 1750 führten am Namenstage der Kaiserin drei ihrer Töchter die Kantate La rispettosa tenerezza von Metastasio und und Reutter auf[3], und im Jahre 1762 sangen und spielten vier Erzherzoginnen in der Oper Il trionfo di Clelia, im Jahre 1764 zur Krönung Josephs als röm. König in der Egeria von Metastasio und Hasse bei Hofe „sehr gut für Prinzessinnen“[4], so wie sie im Jahre 1765 zur zweiten Vermählung Josephs II. Il Parnasso confuso von Gluck aufführten[5]. Auch Joseph II. war ein guter Sänger, spielte aber außerdem noch das Violoncell und war vor Allem der eine gründliche Satzkenntnis erfordernden Kunst des Accompagnierens mächtig.

Das Beispiel des Hofes riß bald auch den Adel mit sich fort. Diese Musikpflege, die bald fast auf jedem Edelsitz eine größere oder kleinere Hauskapelle ins Leben rief, gehört zu den schönsten Ruhmesblättern in der Geschichte des österreichischen Adels, ohne sie ist die gesamte klassische Kunst der Wiener Meister überhaupt nicht denkbar. Aus Glucks, Haydns und Beethovens Lebensgeschichte kennt jeder den Anteil, der diesen Edelleuten im besten Sinn des Wortes am Schaffen dieser Meister zukommt. Auch Mozart sollte sich dieser Wohltat gleich bei seinem ersten Besuche in Wien zu erfreuen haben.

Die Grafen Herberstein, Schlick und Palfy hatten durch ihre Berichte bereits Hof und Adel in Wien auf die Mozartschen Kinder aufmerksam gemacht, und der Vater erhielt nach der Ankunft den Befehl, sie am 13. Oktober in Schönbrunn vorzustellen. Damit begann für sie eine Reihe der glänzendsten Erfolge, an denen freilich die Sensationslust der hohen Herrschaften einen mindestens ebenso großen Anteil hatte wie ihre künstlerische Anteilnahme. Schon das erste Mal mußten die Kinder von 3—6 Uhr verweilen. Der Kaiser behandelte Wolfgang wirklich als einen „kleinen Hexenmeister“, denn

[1] Auch im Jahre 1735 traten die Herzoginnen am Geburtstage der Kaiserin in einer Oper auf. Metastasio, der sie gedichtet hatte und sie ihnen einstudierte, weiß die Geschicklichkeit und Anmut der Prinzessinnen nicht genug zu loben (Opp. post. I., p. 175 ff.). [2] Burney, Reise II S. 186. [3] Metastasio, Opp. post. I, p. 401. [4] Burney, Reise II S. 187. [5] A. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck, 1854, S. 115.

Maria Anna Mozart, Mozarts Schwester (im Galakleide) von 1762

Unbezeichnetes Ölbildnis (1762/63). Mozarteum in Salzburg

Mozart (im Galakleide) von 1762

Unbezeichnetes Ölbildnis (1762/63). Mozarteum in Salzburg.

er verlangte außer dem richtigen Klavierspiel von ihm noch allerhand Kunststücke, wie das Spiel mit einem Finger, auf verdeckten Tasten u. dgl. Aber der kleine Mann pochte dabei doch auch schon stark auf sein Recht als Künstler. Nicht zufrieden mit seinen vornehmen Hörern allein, verlangte er nach dem berühmten Pianisten Georg Christoph Wagenseil (1715—1777), dem Lehrer Maria Theresias und ihrer Kinder[1]: „der soll herkommen, der versteht es". Und dann sagte er zu diesem: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden". Noch wohltuender aber wirkt sein echt kindliches, unbefangenes Benehmen. Die Erzherzogin Marie Antoinette, die spätere Königin von Frankreich, hatte er bald besonders in sein Herz geschlossen, da sie ihn freundlich aufhob, als er einmal auf dem glatten Fußboden hingefallen war. „Sie sind brav", sprach er, „ich will Sie heiraten". Als Grund gab er an: „Aus Dankbarkeit, sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte[2]." Aber auch der Kaiserin sprang er auf den Schoß und küßte sie herzhaft ab, und der Kaiser, der mit Wagenseil Violine spielte, bekam aus dem Vorzimmer seine Kritik in Form drastischer Zurufe wie pfui! das war falsch! oder bravo! zu hören[3]. Natürlich ließ es der Hof außer dem eigentlichen Honorar auch an Geschenken aller Art nicht fehlen. Nannerl erhielt ein Hofkleid einer Erzherzogin, Wolfgang ein für den Erzherzog Maximilian bestimmtes lilafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, in dem er später auch gemalt wurde[4]. Nicht minder als bei Hofe wurden die Kinder auch vom Adel gefeiert. Der Fürst von Hildburghausen, der Reichsvizekanzler Graf Colloredo, der Bischof Esterhazy luden sie ein, überallhin wurden sie im Wagen abgeholt und glänzend belohnt. In Wolfgang waren natürlich bald alle Damen verliebt. Da machte ein heftiger Anfall von Scharlach, der ihn Ende Oktober für vierzehn Tage ans Bett fesselte, dem frohen Treiben ein jähes Ende. Zwar war die allgemeine Teilnahme für ihn groß, nicht minder aber auch die Furcht vor der Ansteckung, unter der er auch nach seiner Genesung noch zu leiden hatte. Eine Einladung ungarischer Edelleute nach Preßburg kam daher L. Mozart sehr gelegen. Er reiste, obgleich sein Urlaub abgelaufen war, am 11. Dezember trotz schlechten Wetters und fast lebensgefährlicher Wegeverhältnisse dorthin ab. Nach der Rückkehr nach Wien nahm die

[1] Metastasio, Opp. post. II 31. Burney, Reise II 241. Marpurg, Krit. Br. II 141 f. [2] Nissen S. 9. [3] AMZ I 856. [4] S. Beil. „Mozart-Bildnisse".

Familie noch an einem Feste teil, das die Gräfin Kinsky dem Feldmarschall Daun zu Ehren gab. Dann aber reisten sie in den ersten Tagen des Jahres 1763 nach Salzburg zurück.

Mozarts Hauptinstrument war in dieser Zeit noch das Klavier, auf dem er es bereits zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht hatte[1], daneben aber wandte er sich mehr und mehr der Violine und Orgel zu[2]. Dagegen befand sich seine theoretische Ausbildung noch durchaus im Fluß; hier blieb dem Vater noch viel zu tun übrig. Die Einflüsse, die er dem Sohne vermittelte, kennen wir bereits; in Wien trat ein neuer hinzu, der der Wiener Klaviermusik mit ihrem Führer Wagenseil an der Spitze.

So weit war die Ausbildung des Knaben gediehen, als der Vater mit ihm und der Schwester nach kurzer Ruhezeit in Salzburg eine zweite, größere Reise antrat, deren Hauptziel Paris war; dabei sollten auch die am Wege liegenden deutschen Fürstenhöfe besucht werden, die ja in damaliger Zeit noch die Hauptpflegestätten der Tonkunst in Deutschland waren. Überhaupt hebt L. Mozart mit Stolz hervor, daß sie auf ihrer Reise nur mit dem Adel und Standespersonen Umgang pflegten und auch ihrer Gesundheit wegen und „zu ihres Hofes Reputation noblement reisen müßten". Der Sommerszeit halber mußten übrigens die Fürstlichkeiten zumeist auf ihren sommerlichen Lustschlössern aufgesucht werden.

Die am 9. Juni begonnene Reise[3] fing nicht günstig an; in Wasserburg zerbrach der Wagen, dessen Herstellung sie zwang dort einen Tag liegen zu bleiben. „Das Neueste ist", schreibt der Vater, „daß, um uns zu unterhalten, wir auf die Orgl gegangen und ich dem Wolferl das Pedal erklärt habe. Davon er dann gleich stante pede Probe abgeleget, den Schemel hinweggerückt und stehend präambuliert und das Pedal dazu getreten, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles geriet in Erstaunen, und

[1] Vor musikalisch gebildeten Personen spielte Mozart Konzerte und andere Erzeugnisse der hohen Kunst, die übrigen wurden mit Tänzen und anderen Kleinigkeiten im Stile des Notenbuches abgefunden. [2] B IV 186 f. [3] Hauptquellen sind die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer, einige Familienerinnerungen bei Nissen und die Mitteilungen der Schwester, Nott. S. 97 f. Von Interesse sind auch die kurzen Reisenotizen L. Mozarts, welche Adressen von Personen, mit denen sie in Berührung kamen, Angabe der Wirtshäuser, sowie Bemerkungen über Sehenswürdigkeiten enthalten. Man sieht daraus, wie genau er auf alles achtgab. Herausgegeben von Schurig, Dresden 1920.

[es] ist eine neue Gnade Gottes, die mancher nach vieler Mühe erst erhält". Während der ganzen Reise ließ der Knabe sich häufig auf der Orgel hören und wurde meistens, wie der Vater wiederholt berichtet, seines Orgelspiels wegen noch mehr bewundert denn als Klavierspieler.

Am 12. Juni 1763 in München angelangt, begaben sie sich gleich nach Nymphenburg. Durch den Prinzen von Zweibrücken, der sie von Wien her kannte, dem Kurfürsten angemeldet, wurden sie gnädig aufgenommen und mußten vor diesem und dem Herzog Clemens sich wiederholt hören lassen, und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er spielte ein Konzert und „präambulierte zwischen den Kadenzen aus dem Kopf." Hier begegneten ihnen zwei sächsische Reisende, Baron Hopfgarten und Bose, mit denen sie wiederholt zusammentrafen und eine nähere Freundschaft schlossen, die namentlich durch den längeren Aufenthalt in Paris befestigt wurde. In Augsburg hielten sie sich 15 Tage bis zum 6. Juli auf, sie wohnten dort im Gasthofe zu den 3 Mohren[1] und gaben drei Konzerte (28., 30. Juni, 4. Juli)[2], die fast durchaus von den Lutheranern besucht wurden. Die „Europäische Zeitung" von Salzburg (19. Juli 1763) berichtete darüber aus Augsburg vom 9. Juli:

Vorgestern ist der Salzburgische Vice-Kapellmeister Hr. L. Mozart mit seinen zwei bewunderungswerten Kindern von hier nach Stuttgart abgereist, um seine Reise über die größten Höfe Deutschlands nach Frankreich und England fortzusetzen. Er hat den Inwohnern seiner Vaterstadt das Vergnügen gemacht, die Wirkung der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott diesen zwei lieben Kleinen in so großem Maße mitgeteilt und deren Herr Capellmeister sich mit so unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich ist, einen Knaben von sieben Jahren als ein Wunder unser und voriger Zeiten auf dem Claveßin der musikalischen Welt darzustellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenz-Zettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit bewunderungswerter gefunden.

Nach Ludwigsburg, der zweiten Residenz des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, brachten sie zwar vom Domherrn Grafen Wolfegg Empfehlungen an den Oberjägermeister Baron v. Pöllnitz und an den Oberkapellmeister Jommelli mit, allein es gelang ihnen

[1] Vgl. Buff a. a. O. S. 30. [2] „2 Academieen" sagt die Schwester, Nottebohm S. 97.

nicht, beim Herzog zu Gehör zu kommen. Der stets mißtrauische Vater schob die Schuld auf Jommelli, der ein abgesagter Feind aller fremden Virtuosen sei und kraft seiner allmächtigen Stellung am Hofe die deutschen Künstler zugunsten der Italiener fast ganz verdrängt habe. Das ist indessen ebenso stark übertrieben, wie Mozarts Angaben über Jommellis Gehalt. Der italienische Meister war im Gegenteil eine durchaus liebenswürdige und entgegenkommende Natur und, wie die Tatsachen beweisen, weit davon entfernt, die deutschen Künstler am Hofe „ausrotten" zu wollen[1]. Auch den jungen Wolfgang hat er ohne weiteres bei sich vorgelassen und sich, wie Leopold berichtet[2], über sein Spiel dahin geäußert, „daß es zu verwundern und kaum glaublich seye, daß ein Kind deutscher Geburt so ein Musikalisches genie und so viel Geist und Feuer haben könne." Aus diesen Worten spricht zwar das ganze Selbstgefühl des Italieners, sie beweisen aber doch, daß Jommelli das Talent des Knaben richtig erkannt hat. Der Grund des Fehlschlags am Ludwigsburger Hofe lag also nur in der sprunghaften Despotennatur des Herzogs, bei dem gerade damals die Leidenschaft für Theater und Künstlerinnen ihren Höhepunkt erreicht hatte. Trotzdem merkt man L. Mozarts Bericht deutlich die starken Eindrücke an, die er hier gewann. Dieser Hof, an dem unter einem schrankenlosen, aber musikalisch begabten und geschulten Fürsten mit Theater und Kunst ein unerhörter Luxus getrieben wurde, mag ihm später wie ein Vorschmack von Versailles erschienen sein; auch die unselige Soldatenwirtschaft des Herzogs ist seinem aufmerksamen Auge nicht entgangen. Über Jommelli selbst und Mozarts künstlerische Stellung zu ihm wird noch zu reden sein. Von den Virtuosen, die damals im Stuttgarter Orchester saßen, zeichnet L. Mozart nur den Schüler Tartinis, P. Nardini (1722—1793), aus mit der Bemerkung, „daß in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones und im singbaren Geschmacke nichts Schöners kann gehört werden. Er spielt aber nicht gar schwer".

Von Ludwigsburg begab sich die Mozartsche Familie nach Schwetzingen, der Sommerresidenz des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, der sie am 18. Juli auf die Empfehlungen der Prinzen von Zweibrücken und Clemens von Bayern hin gnädig aufnahm. Am Hofe fand für sie eine große Akademie statt, die von 5 bis 9 Uhr währte; die Kinder setzten ganz Schwetzingen in Bewegung, und auch

[1] Vgl. hierüber H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist 1908, S. 65, 79, 97 ff. [2] B IV 207 ff.

die kurfürstlichen Herrschaften kargten nicht mit ihrem Beifall. Das wichtigste aber war, daß Mozart hier das berühmte Mannheimer Orchester und seine neue Art des Vortrags erstmals kennen gelernt hat. „Das Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Deutschland," schreibt der Vater[1], „und lauter junge Leute, und durchaus Leute von guter Lebensart, weder Säufer, weder Spieler, weder liederliche Lumpen [ein unmißverständlicher Hieb auf Salzburg], sodaß sowohl ihre Conduite als ihre production hoch zu schätzen sind." Auch der Flötist J. B. Wendling fiel ihm bereits damals durch seine Leistungen auf. Zugleich wird aber der frommen Frau Hagenauer noch berichtet, daß die Reisenden seit Wasserburg kein Weihbrunnkrügl und gar selten ein Kruzifix in ihrem Schlafzimmer fanden und in der Pfalz auch die Fastenspeisen nur hart und schlecht gemacht bekamen; „denn alles frißt Fleisch, wer weiß, was sie uns gegeben haben — basta, wir haben keine Schuld"[2].

In Heidelberg, wohin sie einen Abstecher machten, spielte Wolfgang in der Heil. Geistkirche die Orgel und setzte die Zuhörer dadurch in ein solches Erstaunen, daß der Stadtdechant seinen Namen und die näheren Umstände seines Besuches zu ewigem Andenken an die Orgel anschreiben ließ. Leider ist davon keine Spur mehr vorhanden.

In Mainz konnten sie, da der Kurfürst Joseph Emmerich (von Breidtbach) krank war, nicht bei Hofe spielen, nahmen aber in zwei Konzerten (im römischen Kaiser) 200 fl. ein[3]. Hier trafen sie mit der Sängerin Marianne de Amicis zusammen, die mit ihrem Vater und ihren Geschwistern von London kam. In Frankfurt, wo wir sie schon am 12. August finden[4], erregten sie in einem am 18. August gegebenen Konzert solches Aufsehen, daß ihm noch drei andere folgten. Die Anzeige vom 30. August 1763 zeigt, welche erstaunliche Leistungen dem Publikum geboten wurden[5]:

[1] B IV 211 f. [2] „In Mannheim ließen sie sich beim Churfürsten von der Pfalz hören", erzählt die Schwester, die indes über das Spiel in Schwetzingen schweigt, so daß hier wohl eine Verwechslung vorliegt. Daß die Reisenden auch in Mannheim sich aufhielten, zeigt des Vaters Brief bei Nissen, S. 41. [3] Nach den Mitteilungen der Schwester. [4] Vgl. K. Wölcke in B. Müllers Alt-Frankfurt 1917, S. 103 ff., wo auf Grund einer Fensterritzung Leopolds vom 12. August 1763 sogar die Wohnung, Bendergasse 3, festgestellt wird. Das Konzert am 30. und wohl auch die früheren fanden im „Scharffischen Saal auf dem Liebfrauenberg" statt. [5] Belli-Gontard, Leben in Frankfurt V, S. 25.

Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürstl. Salzburgischen Kapellmeisters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Concerts nach sich gezogen.

Ja diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursach daß heute Dienstag den 30. August in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert sein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im siebenten Jahr ist, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren ꝛc. anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen versteht, die von der Art den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist[1].

Hier hörte ihn auch Goethe. „Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen", erzählte er Eckermann, „wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich"[2].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiserliche Gesandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Kurfürsten von Trier, Johann Philipp (von Walderdorf), führten, ließen sie sich bei Hofe am 18. September hören. Im übrigen verkehrten sie viel in der Familie des Geheimrats und Ritterhauptmanns von Kerpen, der sieben Söhne und zwei Töchter hatte; sie spielten fast alle Klavier, zum Teil auch Violine und Violoncell und sangen. In Bonn war der Kurfürst von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels), nicht anwesend; sie hielten sich daher nur so lange auf, um in der Residenz die zwei ungemein kostbaren Betten, das Bad, die erstaunlichen Galerien und Konzertsäle, Malereien, alle Gattungen von Uhren, eingelegten Tischen, Porzellan und in Poppelsdorf und

[1] Noch ist hinzugefügt: „Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben." [2] Eckermann, Gespräche mit Goethe. Leipzig 1908, II 178 f.

Falkenlust die verschiedensten Raritäten zu bewundern. Dagegen wird in Köln der „schmutzige Münster oder Dom" notiert. In Aachen, wo sie ein Konzert gaben[1], war damals die Prinzessin Amalie, die Schwester Friedrichs des Großen, die eifrige Liebhaberin und Kennerin der Musik, zum Badeaufenthalt. Sie suchte Mozart zu bereden, mit seinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ sich in seinem Plane nicht irremachen. „Sie hat kein Geld", schreibt der praktische Mann; „wenn die Küsse, so sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben, lauter neue Louisd'ors wären, so wären wir glücklich genug; alleine weder der Wirt noch die Postmeister lassen sich mit Küssen abfertigen"[2]. In Brüssel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaisers Franz I., als Gubernator und Generalkapitän der österreichischen Niederlande residierte, mußten sie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang, ein großes Konzert zu geben. Die unfreiwillige Muße wurde ausgiebig zum Studium der Gemälde der alten Niederländer benutzt. Daneben werden den Knaben vor allem die flötenspielenden Figuren und singenden Vögel des Mechanikers Adam Lambman gefesselt haben. Weniger vermochten ihm die damaligen Brüsseler Musiker zu bieten: Meister wie die von L. Mozart u. a. genannten Fr. Schwindel (gest. 1786) und P. van Maldere (1736—1803), der Komponist der 1762 in Paris aufgeführten komischen Oper »La Bagarre«, waren zwar Anhänger des modernen Mannheimer Stils, jedoch ohne schärfere Eigenart.

In Brüssel treffen wir Mozart zugleich wieder als Komponisten an, und zwar mit einem Allegro für Klavier in Cdur, das später in die erste Pariser Violinsonate (K.-V. 6) überging und von L. Mozart in Mariannes Notenbuch mit dem Datum des 14. Oktober versehen ist. In neuester Zeit hat man es als Anfangssatz einer Klaviersonate betrachtet, dem dann die (im Notenbuch allerdings an ganz verschiedenen Stellen stehenden) Sätze Andante (K.-V. 18, Nr. 2), Menuett (ebenda 2. Menuett) und Allegro (K.-V. 9a) gefolgt wären[3]. Das ist indessen

[1] Nach Mitteilung der Schwester; der Brief des Vaters sagt davon nichts. [2] B IV 216. [3] So WSF I 27. Nimmt man schließlich auch — wozu übrigens die Tonarten F- und Cdur keinen zwingenden Grund darbieten — eine Zusammengehörigkeit der drei ersten Sätze an, so erschiene es mir wahrscheinlicher, daß die Sonate nach zahllosen bekannten Vorbildern mit dem Menuett auch geschlossen hätte. Daß dazu noch das erwähnte Allegro gekommen wäre, bei dem Köchel (Them. Verz. Anh. IV 203) zudem sogar noch die Echtheit anzweifelt, ist mehr als unwahrscheinlich. Auch das Allegro (K.-V. 3) steht ja als selbständiges Stück in dem Heft.

bei dem ganzen Charakter und Zweck des Notenbuches zum mindesten zweifelhaft. Weit glaubwürdiger ist, daß die drei Sätze zusammen mit einem ganz neuen Schlußsatz erst bei der Umarbeitung zur Violinsonate zu einer Sonate zusammengefaßt wurden.

Am 18. November kam L. Mozart mit seinen Kindern in Paris an. Die Eindrücke, die hier von allen Seiten auf sie einstürmten, mögen auch dem Vater trotz aller Weltklugheit innerlich schwer zu schaffen gemacht haben, im Herzen des Sohnes aber klangen sie noch bis in die Tage des „Figaro" und des „Don Giovanni" hinein nach. Staunend erkannten sie die ungeheuren Gegensätze, die den französischen Staat unheilbar zerrissen und sich infolge der erst vor Jahresfrist beendeten, mit wenig Ruhm geführten Kriege gegen England und Preußen noch verschärft hatten: auf der einen Seite Adel und Klerus im alleinigen Besitz aller Rechte, die Vertreter eines bis an die Grenzen des Wahnsinns gesteigerten Lebensgenusses, auf der anderen die so gut wie rechtlosen, ausgesogenen Massen, die kaum ihres Lebens und Eigentums sicher waren, und über alle dem ein Königtum, dessen Träger Ludwig XV. über den Freuden seines Seraillebens seine Herrscherpflichten längst vergessen hatte; die eigentliche Leiterin des Staates, die Pompadour, stand damals im letzten Jahre ihres Lebens. Aber bereits hatte auch schon der Kampf der Geister gegen die Unnatur auf allen Gebieten begonnen. Schon war das ältere Geschlecht, das von dem Siege der Vernunft und fortschreitenden Gesittung das Heil für die bestehende Ordnung der Dinge erwartete, abgelöst worden durch Rousseau, der dieser Ordnung und ihrer ganzen Kultur überhaupt den Fehdehandschuh hinwarf und das heißersehnte allgemeine Menschenglück nur durch die Aufgabe der Kultur als solcher zu verwirklichen trachtete. Unmittelbar vor der Ankunft der Mozarts waren seine »Nouvelle Héloïse«, sein »Émile« und »Contrat social« erschienen, die auf die beiden dunkelsten Seiten der damaligen Gesellschaft, Ehe und Kindererziehung, ein grelles Schlaglicht warfen und schließlich der bestehenden Monarchie überhaupt den Krieg erklärten.

Gerade in den Kreisen des Adels, auf die die Mozarts auch in Paris fast ausschließlich angewiesen waren, stießen alle diese Gegensätze besonders heftig aufeinander. Zügellosesteste Genußsucht, wie sie in dem frevelhaften Wort vom „Sakrament des Ehebruchs" ihren krassesten Ausdruck fand, wohnte hier dicht neben der durch Rousseaus Romane hervorgerufenen, empfindsamen Tugendbegeisterung der „schönen

Seelen", nüchterne Aufklärung neben rührseliger Gefühlsschwelgerei, raffinierte Unnatur neben überschwänglicher Naturfreude. Zum erstenmal trat dem jungen Künstler die Welt gegenüber, die er dann in seinen reifen Werken so meisterhaft schildern sollte, aber auch für die Art Don Juans, des dämonischen Sinnesmenschen, waren in diesen Kreisen, die, auf ihren Plutarch eingeschworen, das Heldentum der Unmoral besonders liebten, die lebendigen Beispiele nicht schwer zu suchen.

Wir wollen indessen über den Schäden dieser Gesellschaft auch ihre Vorzüge nicht vergessen, den freien Gedanken, die elegante Form, das Spiel des Geistes, des Witzes und des zarten Gefühls und endlich jenen berückenden Traum vom allgemeinen Menschenglück, dem wir in letzter Linie auch die „Zauberflöte" verdanken. Manche dieser Züge, besonders die eigentümliche Mischung daseinsfroher Ritterlichkeit und grüblerischen Sinnens, schlummerten bereits in Mozarts eigener Natur; jetzt traten sie ihm inmitten eines betäubenden Wirbels neuer Erscheinungen erstmals leibhaftig entgegen. Gewiß hat er nach der formalen Seite der Kunst in Paris unendlich viel gelernt, aber zum mindesten ebenso wichtig ist der Anteil, den dieser und namentlich der spätere Pariser Aufenthalt an der Entwicklung seiner Persönlichkeit gewonnen haben.

Sehr bezeichnend ist, was der Vater über seine ersten Pariser Eindrücke an seinen Freund Hagenauer schreibt[1]:

Ob die Frauenzimmer in Paris schön sind, kann ich Ihnen mit Grund nicht sagen; denn sie sind wider alle Natur, wie die Berchtesgadner Docken, so gemahlt, daß auch eine von Natur schöne Person durch diese garstige Zierlichkeit den Augen eines ehrlichen Deutschen unerträglich wird. Was die Andacht anbelanget, so kann ich versichern, daß man gar keine Mühe haben wird die Wunderwerke der französischen Heiliginnen zu untersuchen; die größten Wunder wirken diejenigen, die weder Jungfern, weder Frauen noch Wittwen sind; und diese Wunder geschehen alle bei lebendigem Leibe .... genug man hat Mühe genug hier zu unterscheiden, wer die Frau vom Hause ist. Jeder lebt wie er will und (wenn Gott nicht sonderheitl. gnädig ist) so gehet es dem Staat von Frankreich, wie dem ehemaligen Persischen Reiche .... Ich kann Sie versichern, daß man die schlechten Früchte des letzten Krieges ohne Augenglas aller Orten siehet. Denn den äußerlichen Pracht wollen die Franzosen im höchsten Grade fortführen, füglich sind niemand reich als die Pachter, die Herren sind voller Schulden. Der größte Reichtum steckt etwa

[1] B IV 219 ff.

unter hundert Personen, die sind einige große Banquiers und Fermiers généraux, und endlich das meiste Geld wird auf die Lucretien, die sich nicht selbst erstechen, verwendet . . . . . Die Frauenzimmer tragen nicht nur im Winter die Kleider mit Pelz garniert, sondern sogar Halskresl oder Halsbinde und statt der Einsteckblüml alles dergleichen von Pelz gemacht in den Haaren, auch statt der Maschen an den Armen ꝛc. Das Lächerlichste aber ist ein Degenband, (welche hier Mode sind) mit feinem Pelz um und um ausgeschlagen zu sehen. Das wird gut sein, daß der Degen nicht eingefriert. Zu dieser ihrer närrischen Mode in allen Sachen kommt noch die große Liebe zur Bequemlichkeit, welche verursachet daß diese Nation auch die Stimme der Natur nicht mehr höret, und derwegen gibt jedermann in Paris die neugeborenen Kinder aufs Land zur Aufziehung. Es sind eigens geschworne sogenannte Führerinnen, die solche Kinder auf das Land führen, jede hat ein großes Buch dahinein Vatter und Mutter ꝛc: dann am Orte wo das Kind hingebracht wird der Name der Amme, oder besser zu sagen, des Bauern und seines Weibs von dem Parocho loci eingeschrieben wird. Und das tun Hohe und niederen Stands Personen und man zahlt ein bagatelle. Man sieht aber auch die erbärmlichsten Folgen davon; Sie werden nicht bald einen Ort finden, der mit so vielen elenden und gestümmelten Menschen angefüllt . . . .

Nach ihrer Ankunft stiegen die Mozarts bei dem bayrischen Gesandten von Eyck ab, dessen Gemahlin eine Tochter des Salzburger Oberstkämmerers Grafen Arco war, im Hotel Beauvais in der Rue St. Antoine[1]. Der reiche Vorrat vornehmer und diplomatischer Empfehlungen, den sie mitgebracht hatten, blieb ohne Wirkung, mit einziger Ausnahme eines Briefes an Grimm, den ihnen eine Frankfurter Kaufmannsfrau mitgegeben hatte. Friedrich Melch. Grimm (geb. 1723 zu Regensburg) hatte als Student in Leipzig zu den Füßen Erneſtis und namentlich Gottscheds gesessen, den er glühend verehrte[2], und war dann 1748 nach Paris übergesiedelt, wo er als Sekretär des Grafen Friesen und dann des Herzogs von Orleans bald Zutritt in den maßgebenden Kreisen fand. Entscheidend wurde für ihn seine Bekanntschaft mit Rousseau, Diderot, D'Allembert und anderen Mitarbeitern an der Enzyklopädie, an der er sich ebenfalls beteiligt hat. Kein Wunder, daß er sich unter diesem Einfluß zu einem der nachdrücklichsten Verfechter der italienischen Oper gegenüber der französischen entwickelt hat. Schon 1752 veröffentlichte er im »Mercure de France« über Destouches' »Omphale« eine vernichtende Kritik, ließ ihr dann 1753 in seiner »Vision du petit prophète de Boehmisch-

[1] Gegenwärtig Rue François-Miron No. 68. Vgl. Wilder S. 22. [2] Danzel, Gottsched S. 343 ff.

Broda« eine Satire desselben Geistes folgen und begründete gleich darauf mit Raynal und Meister die »Correspondance littéraire, philosophique et critique«, die seinen, als des Hauptverfassers Namen auf immer mit der Kulturgeschichte des ancien régime verknüpft hat. Für die Musik der Jahre 1747—1790 ist diese für den Hof und die Gesellschaft bestimmte Zeitschrift eine Quelle ersten Ranges[1]. Daß sie trotzdem mit Vorsicht zu benützen ist, liegt an der Persönlichkeit ihres Verfassers. Denn Grimm war weder musikalisch genügend geschult, um der Kunst, die er schilderte, gerecht zu werden, noch war er überhaupt der Mann, der sich um der Wahrheit willen einen sprühenden Witz oder eine schillernde Redeblüte hätte entgehen lassen. Er war überhaupt der richtige Journalist für die Pariser Gesellschaft: stets vorzüglich auf dem Laufenden über alles, was sie von der hohen Politik an bis zum schmutzigen Klatsch herab bewegte, ein nicht minder guter Kenner ihrer Anschauungen und ihres Geschmacks und endlich ein Darsteller von treffendem Witz und nie versagender Gewandtheit. Nach der damaligen Sitte des gegenseitigen Verhimmelns hat ihn daraufhin Sainte Beuve den „Klassiker der Kritik" genannt.

Das Außerordentliche, noch nie Dagewesene war es denn auch, was ihn veranlaßte, die deutschen Wunderkinder unter seinen Schutz zu nehmen. Selbst Leopold ließ diesem „großen Freunde", dem „gelehrten Mann und großen Menschenfreunde" gegenüber das gewohnte Mißtrauen fahren. „Er hat die Sache nach Hofe gebracht; er hat das erste Concert besorget . . . und wird auch das zweite besorgen . . . Sehen Sie was ein Mensch kann, der Vernunft und ein gutes Herz hat . . . er ist schon über 15 Jahre in Paris und weiß Alles auf die rechte Straße so einzuleiten, daß es, so wie er will, ausfallen muß"[2]. Ja selbst in seinen Kunstanschauungen ließ sich der sonst so kritische Mann von Grimm vollständig ins Schlepptau nehmen. „Die ganze franz. Musik ist keinen T — — wert", schreibt er an Frau Hagenauer[3], „man fängt nun aber an grausam abzuändern und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische Geschmack, wie ich hoffe, völlig erlöschen".

Zunächst war ihr Augenmerk auch hier, sich bei Hofe hören zu lassen. Am Weihnachtsabend, dem 24. Dezember, kamen sie nach Versailles, und blieben dort 14 Tage (Brief des Vaters vom 1. Febr. 1764). Der ausführliche Bericht über die Vorstellung in Versailles,

[1] H. Kretzschmar, Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Gesammelte Aufsätze II 210 ff. [2] B IV 232. [3] B IV 224.

den L. Mozart dem Erzbischof selbst erstattete, ist leider nicht mehr vorhanden. Die wichtigste Person war natürlich die Marquise von Pompadour. „Sie muß recht gar schön gewesen sein", schreibt L. Mozart an Frau Hagenauer, „denn sie ist noch sauber. Sie ist großer, ansehnlicher Person, sie ist fett, wohl bey Leib, aber sehr proportioniert, blond, hat vieles von der ehemaligen Freysauf Tresel[1] und in den Augen einige Aehnlichkeit mit der Kaiserin Majestät. Sie gibt sich viele Ehre und hat einen ungemeinen Geist." Sie ließ, wie Mozarts Schwester sich noch später erinnerte, den kleinen Wolfgang vor sich auf den Tisch stellen, wehrte ihn aber, als er sich gegen sie neigte um sie zu küssen, ab, so daß er entrüstet fragte: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? hat mich doch die Kaiserin geküßt"[2]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen Passage sich mit den Kindern unterhielten, sie küßten und sich von ihnen die Hände küssen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt; Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin stehen, die ihm von den Leckerbissen mitteilte und sich mit ihm deutsch unterhielt, was sie dann Ludwig XV., der natürlich kein Deutsch verstand, übersetzen mußte. Neben Wolfgang stand der Vater, auf der andern Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide, die Mutter mit der Tochter. Auch erhielt der Knabe Gelegenheit, in der Hofkapelle im Beisein des Hofes die Orgel zu spielen, was ihm gleichen Beifall einbrachte[3]. Als sie erst in Versailles gespielt hatten, fanden sie auch in allen vornehmen Zirkeln Zutritt und Bewunderung. Ein kleines Ölgemälde, jetzt im Museum des Louvre, stellt den kleinen Wolfgang am Klavier im Salon des Prinzen Conti inmitten einer großen Gesellschaft vornehmer Herren und Damen dar (s. Beil. „Mozarts Bildnisse"). Nun, nachdem sie sich in Privatgesellschaften oft hatten hören lassen, gaben sie am 10. März und 9. April 1764 zwei große Konzerte in dem Saale eines vornehmen Mannes, Mr. Felix, worin ein kleines Theater für die Schauspiele des Adels stand. Die Er-

[1] Gemeint ist eine Salzburgerin Therese Freysauff. [2] Auf die Kaiserin war er überhaupt stolz. Als man ihm an einem der kleineren deutschen Höfe Mut machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren spielen sollte, erwiderte er, er habe vor der Kaiserin gespielt und da sei ihm nicht bange. [3] Mitteilung der Schwester, Nottebohm S. 98.

laubnis zu diesen Konzerten war eine große Gunst, da sie den Privilegien des Concert spirituel, wie des französischen und italienischen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend.

Während Marianne in ihrem Vortrage sich den ersten damaligen Pariser Virtuosen ebenbürtig an die Seite stellte, überraschte Wolfgang das Publikum neben seinen Leistungen als Pianist, Geiger und Orgelspieler die Welt noch durch andere Beweise seiner Begabung. Er begleitete nicht nur in Konzerten und Gesellschaften italienische und französische Arien vom Blatt, sondern transponierte sie auch prima vista. Das setzt eine vollständige Beherrschung des Generalbaßspiels voraus. Aber er war auch imstande, eine italienische Kavatine, deren Baß er nicht kannte, aus dem Stegreif zu begleiten und diese Begleitung bei öfteren Wiederholungen des Stückes immer wieder neu zu gestalten. Und was das wichtigste ist, er trat jetzt zum ersten Male mit freiem Phantasieren hervor, jener Kunst, die damals noch allgemein geübt und verlangt wurde und den modernen Künstlern leider fast völlig abhanden gekommen ist. Das alles berichtet uns Grimm, voll stolzer Genugtuung darüber, daß ihm diese neueste „Sensation" glänzend gelungen war[1].

Nicht minder wichtig aber ist, was L. Mozart über ihren künstlerischen Verkehr in Paris mitteilt, der sich auf so ziemlich alle hervorragenden Männer erstreckte. Da ist in erster Linie der Schlesier Joh. Schobert zu nennen, ein Mann, aus dessen Leben außer einer von Mozart[2] überlieferten Augsburger Spur nur bekannt ist, daß er von etwa 1760 an Kammercembalist des Prinzen von Conti in Paris war und hier am 28. August 1767 einer Pilzvergiftung erlegen ist. Er war der gefeiertste Klavierspieler des damaligen Paris, aber auch als Komponist genoß er eines hohen Ansehens[3]. Welchen großen Ein-

[1] Corresp. littér. III 367 f. Vgl. das Zeugnis Suards (Mél. de litt. II, p. 337): Il avait 6 à 7 ans. Je l'ai entendu jouer du clavecin au concert spirituel et dans des maisons particulières. Il étonnait tous les amateurs par sa facilité et la précision avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument et dans des capricci improvisés, il laissait échapper les traits du chant les plus heureux et montrait déjà un sentiment profond de l'harmonie. [2] B I 92. [3] Zusammenfassend über sein Leben und Wirken H. Riemann in der Einl. zu S.s Ausgewählten Werken DT Bd. 39. Hier findet man auch die Zeugnisse von Schubart, Burney, Grimm u. a. und von Goethes Schwester Cornelie zusammengestellt. Wichtig sind

fluß dieser Meister, der erste vollwertige Vertreter der Mannheimer Kunst, den Mozart persönlich kennen lernte, auf ihn ausgeübt hat, wird später zu erörtern sein. Der erste Eindruck war freilich alles eher als günstig. L. Mozart spricht geradezu von dem „niederträchtigen Schobert, der seine Eifersucht und seinen Neid nicht bergen kann, und sich bei Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bei vielen Leuten zum Gelächter macht ... Mr. Schobert ist gar nicht derjenige, der er sein soll. Er schmeichelt ins Gesicht, und ist der falscheste Mensch; seine Religion aber ist nach der Mode. Gott bewahre ihn!“[1] Weit günstiger wird der Hauptnebenbuhler Schoberts in der Gunst der Pariser Salons beurteilt, Joh. Gottfried Eckardt (etwa 1735 bis 1809), der, gleich Leopold ein Augsburger Kind, seit 1758 in Paris lebte. Wir wissen auch aus den Briefen des Sohnes[2], daß seine Kunst hoch geschätzt wurde. Er, sowie der ebenfalls von L. Mozart genannte L. Honauer werden uns bei der Besprechung von Mozarts Werken wieder begegnen. Man erkennt übrigens schon aus diesen Namen, welche Rolle die deutschen Musiker damals in Paris spielten; bestätigt wird sie durch die Ankündigungen der Verleger La Chevardière und Venier, die damals neben Werken von J. Stamitz auch solche von Chr. Bach und J. Haydn aufführen[3].

Neben der Kirchenmusik, von der die Mozarts in Versailles einige von L. Mozart wegen ihrer Chöre sehr gerühmte Proben hörten, kommt vor allem die Oper in Betracht, der erklärte Liebling der Pariser, der ihnen mehr galt als alle Instrumentalmusik. Wie sehr die alte tragédie lyrique Lullys und Rameaus, einst der Stolz der Franzosen, beim Publikum in Ungnade gefallen war, bewies die Aufführung von Rameaus „Castor“ am 23. Januar 1764, die von sämtlichen Berichterstattern als der Gipfel der Langeweile bezeichnet wird[4], und nicht besser erging es den folgenden Werken von Mondonville und Bury. Um so mehr jubelte das Publikum den Aufführungen der »Comédie italienne« zu, die zur Zeit von Mozarts Aufenthalt hauptsächlich von Duni (Les deux chasseurs, Le milicien), Philidor (Le

außerdem die Aufsätze von Wyzewa und Saint-Foix ZIMG X 35 ff. und 139 f. und WSJ I 65 ff. Vgl. auch Hiller, Wöchentl. Nachr. I 134 f.; Junker, Zwanzig Komponisten S. 89 ff. [1] B IV 225. [2] B I 48. [3] WSJ I 60.
[4] Bachaumont, Mémoires secrets II 13 meint sogar: »C'est le système de Copernic mis en action, il est très bien exécuté: reste à savoir pourquoi le système de Copernic dans cet opéra?«

Bücheron, Blaise le savetier, Le Maréchal, Le Sorcier) und Monsigny (Rose et Colas) bestritten wurden; auch »Bastien et Bastienne«, Text von Mad. Favart, konnte Mozart am Hofe zu Versailles hören[1]. Ist er natürlich auch nicht bei allen diesen Aufführungen selbst im Theater anwesend gewesen, so hat er doch bald ihre Hauptnummern auf allen Straßen hören können. Überhaupt sind diese französischen Gassen- und Gesellschaftslieder seinem aufmerksamen Ohre sicher nicht entgangen; in ihren witzigen und bissigen Versen, denen in Staat und Gesellschaft nichts heilig war, spiegelt sich der Geist des damaligen Paris getreu wider.

Es war kein Wunder, daß sich inmitten dieser Fülle neuer Eindrücke bei dem Knaben auch der eigene Schaffensdrang wieder regte. Der Vater ließ Ende Januar 1764 vier Sonaten für Klavier und Violine[2] von ihm stechen und war sehr gespannt auf den Lärm, den sie in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel stände, daß sie das Werk eines Kindes von sieben Jahren wären. Er fand diese Sonaten in der Tat gut, nicht bloß weil ein Kind sie gemacht habe, und besonders ein Andante darin „von einem ganz sonderbaren goût". Als sich später ergab, daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, stehen geblieben seien, obgleich er sie korrigiert habe, tröstete er sich damit, „daß sie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten selbst gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch so sei." Die zuerst gestochenen beiden Sonaten (K.-V. 6, 7, S. XVIII. 1, 2) wurden von dem kleinen Komponisten der zweiten Tochter des Königs, der gutmütigen Prinzessin Victoire, die sich wie ihre Schwestern gern mit Musik unterhielt, gewidmet und selbst zu Versailles überreicht. Die folgenden (K.-V. 8, 9, S. XVIII. 3, 4) waren der steifleinenen und preziösen Gräfin de Tessé, Ehrendame der Dauphine[3], dediziert. Grimm hatte im Namen des Knaben eine Dedikation geschrieben, worin sie und Wolfgang lebhaft abgeschildert

[1] WSF I 55. [2] Von diesen Sonaten standen K.-V. 6, 1.—3. Satz, K.-V. 7, Satz 3 und K.-V. 8, Satz 1—2 als Klavierstücke bereits in dem erwähnten Notenbuch; K.-V. 8 trägt von L. Mozarts Hand das Datum des 21. Nov. 1763. K.-V. 7 und 9 stammen aller Wahrscheinlichkeit aus dem Dezember 1763 oder Januar 1764. Der Titel beider Sammlungen lautet übrigens »Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon«; sie konnten also sowohl mit als ohne Geige gespielt werden. Vgl. B IV 224 f.; 241. [3] Goncourt, La femme au XVIIIième siècle 1862, I 71 f.

waren. Zu L. Mozarts Bedauern lehnte sie sie ab, weil sie nicht gelobt sein wollte; so mußte denn eine einfachere an die Stelle treten[1].

Die Wunderkinder wurden mit Auszeichnungen, Ehrengeschenken, Lobgedichten überhäuft. Hr. v. Carmontelle, ein als Porträtist geschätzter Dilettant[2], malte die Künstlerfamilie allein; das artige Bild wurde auf Grimms Anstiften von Delafosse gestochen (Beil. „Mozart-Bildnisse").

In dem stolzen Bewußtsein, den Sohn beim Pariser Publikum fest in den Sattel gesetzt zu haben, reiste L. Mozart am 10. April 1764 mit seinen Kindern von Paris ab. In Calais sah Marianne, nach der Angabe ihres Tagebuchs, „wie das Meer ablaufet und wieder zunihmt". Von da fuhren sie, da das Paketboot überfüllt war, in einem eigenen Schiff, nicht ohne tüchtig seekrank zu werden, nach Dover über; ein gewandter Kurier, den sie von Paris mitgenommen hatten, ordnete die Reise und wies sie in London, wo sie am 22. April ankamen, zurecht.

Hier umfing sie von Anfang an eine ganz andere Luft als in dem unaufhaltsam dem Umsturz zutreibenden Frankreich. Gewiß entsprach gerade um 1765 das staatliche Leben Englands durchaus nicht dem begeisterten Lob, das ihm dereinst Voltaire in den Philosophischen Briefen gespendet hatte, aber die Rührigkeit des Volkes, seine von großen nationalen Gedanken getragene Freude am Erwerb, seine staunenswerten Erfolge in Handel und Industrie mußten jedem Ankömmling nicht minder auffallen, als seine selbstbewußte, oft derbe Fröhlichkeit; hatte doch der große Krieg England allein von allen Teilnehmern einen unabsehbaren Zuwachs seiner Macht und vor allem seiner Seeherrschaft gebracht.

Auf anderen Gebieten freilich war mit diesem glänzenden Aufstieg eine beträchtliche Einbuße verbunden. Es ist kein Zufall, daß England vom Beginn des 18. Jahrhunderts, von der Zeit an, da der Handel seine Politik mehr und mehr bestimmt, aus der Reihe der großen Musiknationen ausscheidet und sich in der Tonkunst teils mit ausländischer Einfuhr, teils mit bescheidenen eigenen Durchschnittsleistungen begnügen muß. Die deutschen Beziehungen seines Königshauses haben London so manchen bedeutenden deutschen Musiker zugeführt, so vor allem Händel selbst, dessen Kunst damals noch in

[1] B IV 1, 2. — [2] Mad. du Deffand, Lettres I 207.

ungebrochener Kraft lebendig war. Mozart hatte Gelegenheit, eine stattliche Anzahl Händelscher Werke kennen zu lernen[1]; auch lebte Händels bekannter Schüler und Vertrauter Joh. Christoph Schmidt (Smith) noch am Londoner Hofe. König Georg III. selbst war ein großer Freund der Musik, wenn ihm auch die genaue Kennerschaft so mancher festländischer Fürsten abging, und namentlich ein wirksamer Anhänger der Händelschen Kunst; Königin Sophie Charlotte war im Gesang ausgebildet und spielte auch das Klavier, nach Haydns Worten „ganz leidlich für eine Königin“[2].

Auf dem Gebiete der Oper bewährte immer noch die im Covent-Garden-Theater aufgeführte »Beggars Opera« von Gay und Pepusch mit ihren Volksliedern ihre Anziehungskraft[3], wichtiger dagegen wurde für Mozart die italienische Oper im Kings Theatre, die von Colomba Mattei und dann von dem Violinvirtuosen Giardini und Regina Mingotti geleitet wurde. Mozart konnte hier Opern von Joh. Christ. Bach, N. Piccinni, M. Vento, F. Giardini, sowie eine Anzahl Pasticci von den verschiedensten Komponisten hören[4]. Zugleich trat er aber auch mit den Sängern der Oper in nähere Beziehungen, so vor allem mit dem um 1725 zu Florenz geborenen Kastraten Giov. Manzuoli, einem der gefeiertsten Sänger und Schauspieler seiner Zeit, der seinen Ruhm in Italien begründet hatte und dann nacheinander in London, Madrid, Wien (1760)[5] und abermals in London tätig gewesen war. Unter glänzenden Bedingungen angestellt, war er der Mittelpunkt der damaligen Londoner Oper und riß das Publikum durch Stimme und Vortrag zur äußersten Begeisterung hin[6]. Er und der neben ihm wirkende Kastrat Ferd. Tenducci (geb. 1736) waren die ersten großen Gesangseindrücke Mozarts, und Manzuoli ließ sich aus Freundschaft für die Familie sogar herbei, dem Knaben Unterricht im Gesang zu geben. Er machte von der neu erlangten Fertigkeit schon in London Gebrauch[7], und als er im folgenden Jahr

[1] Von Händel wurden zur Zeit von Mozarts Anwesenheit aufgeführt: Judas Maccabäus, Alexanderfest, Israel in Ägypten, Samson, Messias, Salomo und Acis und Galathea. Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London 1867 (S. 37 ff.), das zuverlässigste Werk über diese Zeit. [2] Pohl S. 99. [3] Pohl S. 82, 89. [4] Pohl S. 71 ff. Von J. Chr. Bach kommen in Frage: »Orione« (19. Febr. 1763), »Zanaida« (7. Mai 1763) und »Adriano in Siria« (26. Jan. 1765). [5] Metastasio, Opp. post. II 272. [6] Burney, History of music VI 485. Kelly, Reminiscences of the Kings Theatre 1826, I 7. [7] „Der Sohn sang auch Arien mit der größten Empfindung“, erzählt die Schwester (Notteb. S. 99).

wieder nach Paris kam, berichtete Grimm, er habe den Vorteil, Manzuoli zu hören, so wohl benutzt, daß er, wenngleich mit sehr schwacher Stimme, doch mit ebensoviel Gefühl als Geschmack singe.

Den größten Einfluß auf ihn sollten aber zwei Künstler deutscher Geburt gewinnen, die im damaligen Londoner Musikleben den Ton angaben: K. Fr. Abel und Joh. Christian Bach. Abel[1], geb. 1725 zu Cöthen, war Schüler Seb. Bachs an der Leipziger Thomasschule gewesen und, nachdem er 1746—1758 der Dresdener Hofkapelle angehört hatte, 1759 als Kammermusiker der Königin Sophie Charlotte in London angestellt worden, wo er mit kleinen Unterbrechungen bis zu seinem Tode (1787) geblieben ist. Abel war nicht allein ein äußerst fruchtbarer Komponist, sondern auch der letzte bedeutende Virtuose auf der Gambe. Joh. Christian Bach aber, der erste Meister, der für Mozarts Schaffen auf den verschiedensten Gebieten entscheidende und nachhaltige Bedeutung gewonnen hat, ist als jüngster Sohn Sebastians am 5. September 1735 geboren[2]. Er genoß zuerst den Unterricht seines Vaters und kam nach dessen Tode 1750 zu seinem Bruder Philipp Emanuel nach Berlin in die Lehre, wo er sich im Klavierspiel weiter ausbildete und zugleich mit der italienischen Oper Fühlung gewann. 1754 ging er als erster und einziger der Bache nach Italien, trat in den Dienst des Grafen Litta in Mailand und vollendete bei Padre Martini in Bologna seine Studien; er ist damals auch zum Katholizismus übergetreten. 1760 wurde er Domorganist zu Mailand. Daneben zog es ihn aber mehr und mehr zur Oper hin: 1761 ging sein »Catone in Utica«, 1762 sein »Alessandro nelle Indie« in Neapel in Szene[3]. Auch eine ganze Reihe von Kirchenkompositionen ist damals entstanden. Bald darauf erreichte ihn der Auftrag der Mattei, für London eine neue Oper zu schreiben; er war zugleich das sichtbare Zeichen dafür, daß Bach jetzt als vollwertiger Vertreter der herrschenden italienischen Opernrichtung betrachtet wurde. Der Erfolg von »Orione« und »Zanaida« war durchschlagend und Bach wurde mit 300 Pfund Gehalt zum Musikmeister der Königin ernannt. Mit Abel zusammen begründete er 1764 ein Konzertunternehmen, die sog. „Bach-Abel-Konzerte", die

[1] Pohl S. 155 ff. und Burneys Biographie in S. Cramers Ausgabe von Abels „Adagios" 1820. [2] Vgl. M. Schwarz, Joh. Christ. Bach, SIMG II 401 ff. [3] Von dem »Demofoonte« des Jahres 1758 ist nicht sicher, ob Bach die ganze Oper oder nur einzelne Arien geschrieben hat. Schwarz S. 442.

lange Zeit für die Londoner Musikwelt tonangebend wurden. Außer Bach und Abel selbst kam hier namentlich Jos. Haydn mit seinen Sinfonien zum Wort, auch ließen sich bedeutende Virtuosen aus aller Herren Länder hören. Auf den »Adriano« folgten zunächst 1767 der »Caratacco«, sowie einige Pasticci: »L'Olimpiade« 1769 (mit Piccinni) und »Orfeo« 1769—70 (mit Gluck und Guglielmi), einer der vielen Versuche, das Gluckſche Werk durch Zugeſtändniſſe an den italieniſchen Geſchmack dem Publikum näher zu bringen, endlich im Jahre 1770 das Oratorium »Gioas, re di Giuda«. Kein Wunder, daß Bach jetzt auch von auswärts Aufträge erhielt: ſo ſchrieb er 1772 und 1774 den »Temistocle« und »Lucio Silla« für Mannheim. Den »Silla« hat Mozart damals eifrig ſtudiert[1]. Perſönlich trafen die beiden 1778 wieder in Paris zuſammen, wo 1779 Bachs »Amadis de Gaules« mit geringem Erfolg aufgeführt wurde. „Seine Freude und meine Freude, als wir uns wiederſahen", ſchreibt Mozart damals dem Vater[2], „können Sie ſich leicht vorſtellen — vielleicht iſt ſeine Freude nicht ſo wahrhaft — doch muß man ihm dieſes laſſen, daß er ein ehrlicher Mann iſt und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt; ich liebe ihn (wie Sie wohl wiſſen) von ganzem Herzen — und habe Hochachtung für ihn und er — das iſt einmal gewiß, daß er mich ſowohl zu mir ſelbſt, als bei andern Leuten — nicht übertrieben wie einige, ſondern ernſthaft, wahrhaft gelobt hat".

Am 1. Januar 1782 iſt Bach geſtorben[3]. Sein Ruhm und ſeine geſchichtliche Stellung beruht neben ſeinen Opern beſonders auf ſeinen Sinfonien und auf ſeiner Klaviermuſik[4], über die bald in Verbindung mit Mozart noch zu reden ſein wird.

Das Glück war den Mozarts in London nicht minder hold als in Paris. Es gelang ihnen ſchon am 27. April, ſich bei Hofe hören zu laſſen, und die Aufnahme übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Perſonen bezeugte Gnade iſt unbeſchreiblich", ſagt L. Mozart[5], „ihr freundſchaftliches Weſen ließ uns gar nicht mehr denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch ganz außerordentlich höflich begegnet, allein dieſe Art die wir hier erfahren haben, übertrifft alle die andern. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park ſpazieren. Der

[1] B I 113 f., vgl. auch 171. [2] B I 246. [3] Von ſeinen Opern iſt noch La clemenza di Scipione, London 1775 nachzutragen. [4] Ein genaues Verzeichnis aller ſeiner Werke nebſt den Fundorten gibt Schwarz S. 442 ff. [5] B IV 234.

König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns doch, grüßten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüßte lachend mit Haupt und Händen im Vorbeifahren uns, besonders unsern Master Wolfgang." Schon am 19. Mai wurden sie wieder an den Hof berufen, wo im vertrauten Zirkel abends von 6—10 Uhr musiziert wurde. Der König legte dem „unüberwindlichen" Wolfgang Stücke von Wagenseil, Bach, Abel und Händel vor, die er prima vista wegspielte; auf des Königs Orgel spielte er so, daß man es seinem Klavierspiel noch vorzog; der Königin begleitete er eine Arie, einem Flötisten ein Solo, endlich nahm er die Baßstimme einer Händelschen Arie und improvisierte dazu die schönste Melodie. „Es übersteigt alle Einbildungskraft", sagt der Vater. „Das was er gewußt hat, als wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß"; und bald darauf:[1] „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat, und daß mein Bub, kurz zu sagen, alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann. Mit Kurzem, wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben. Sie selbst, alle in Salzburg wissen nichts davon, denn die Sache ist nun etwas ganz anderes." Von Bach aber empfing der Knabe einen Eindruck für sein ganzes Leben. Mächtig fühlte er sich zu diesem Manne hingezogen, dessen Persönlichkeit seiner eigenen in so manchen Zügen verwandt war[2]. Bach hat die Größe seines Talents voll erkannt. Er musizierte gern mit dem Knaben; er nahm ihn auf den Schoß und führte mit ihm eine Sonate so aus, daß jeder abwechselnd einige Takte spielte, mit einer Präzision, daß man glauben mußte, sie würde von einem gespielt; er fing eine Fuge an, die Wolfgang, wenn er abbrach, aufnahm und weiter führte.

Nunmehr glaubte L. Mozart es wagen zu können, trotz der nicht günstigen Saison dem großen Publikum „das größte Wunder darzustellen, dessen sich Europa und die Menschheit überhaupt rühmen kann", wie es in der Ankündigung hieß[3]. Mit kluger Berechnung war das Konzert auf den 5. Juni gesetzt, den Tag nach des Königs

[1] B IV 237 f. [2] Vgl. O. Fleischer, Mozart S. 27, der überhaupt das Verdienst hat, auf die Beziehungen zwischen Bach und Mozart, die auch Jahn gänzlich entgangen sind, erstmals hingewiesen zu haben. [3] Pohl S. 101.

Geburtstag, dessen glänzende Feier auch ein glänzendes Publikum in London versammelte. Die Spekulation gelang, L. Mozart „hatte den Schrecken, in drei Stunden 100 Guineen einzunehmen" und konnte eine schöne Summe nach Hause schicken[1]. Am 29. ließ er, um sich dem englischen Publikum zu empfehlen, Wolfgang in einem Konzert, das zu einem wohltätigen Zweck im Saal des Ranelagh-Gartens gegeben wurde, „eine vorzügliche Auswahl Musikstücke auf dem Klavier und der Orgel vortragen, welche das höchste Entzücken und Erstaunen bei den größten Musikkennern in England erregten." Der glückliche Gang ihrer Angelegenheiten wurde durch eine gefährliche Halsentzündung des Vaters unterbrochen, die ihn bei der Rückkehr aus einem bei Lord Thanet gehaltenen Konzert überfiel. Er mußte sich zu seiner völligen Erholung am 5. Aug.[2] nach Chelsea begeben, wo er mit seiner Familie sieben Wochen verweilte. Während hier aus Schonung für den Vater kein Instrument angerührt werden durfte, machte Wolfgang sich daran, Sinfonien für Orchester zu schreiben, und seine Schwester erzählt[3], wie er zu ihr, die neben ihm saß, gesagt habe: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn etwas Rechtes zu tun gebe." Das Horn war derzeit in England ein beliebtes Instrument, und noch einige Zeit hindurch findet es sich in Wolfgangs jugendlichen Kompositionen bevorzugt. Es entstanden damals die Sinfonien in B-, Es- und D dur (K.-V. 17, 16, 19, S. VIII. 1, 2, 4)[4], Mozarts erste Versuche in der Instrumentalmusik hohen Stils.

Nachdem die Familie wieder in die Stadt gezogen war, wurde sie am 25. Oktober abermals bei Hofe eingeladen. Es war der vierte Jahrestag der Thronbesteigung des Königs, der am Hofe wie in der Stadt festlich begangen wurde. L. Mozart ließ nun als ein Denkmal

[1] Daß in diesem Konzerte „alle Symphonien von der Komposition des Sohnes gemacht" gewesen seien, wie die Schwester erzählt (Nott. S. 99), dürfte auf Verwechslung beruhen; der Vater berichtet davon nichts. Außerdem berichtet die Schwester, daß sie nun auch überall „Concert auf 2 Claviere" spielten. (S. u.) [2] Diesen Tag gibt die Schwester an, während Pohl S. 106 den 6. nennt. L. Mozart mietete dort ein Landhaus. [3] AMZ II 301. [4] Ich folge hier der Datierung von WSF I 99 ff., die für K.-V. 17 den Sommer 1764, für K.-V. 16 den Januar 1765 und für K.-V. 19 das Frühjahr 1765 als Entstehungszeiten annehmen. Die Handschriften vermerken bei den beiden letzten nur „London", bei der ersten überhaupt nichts. Die Sinfonie in Es dur (K.-V. 18, S. VIII. 3) ist nicht von Mozart, sondern von Abel, vgl. WSF I 97. Ebenso ist Mozarts Verfasserschaft bei dem von Köchel ins Jahr 1765 gesetzten Orchestermenuett in C dur (K.-V. 25a) sehr unsicher.

der königlichen Gnade sechs neue von Wolfgang komponierte Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte auf seine Kosten stechen, die der Königin mit einer vom 18. Januar 1765 datierten und von ihr mit 50 Guineen belohnten Widmung zugeeignet wurden; am 20. März kamen sie in den Handel (K.-V. 10—15)[1].

Am 21. Februar traten die „Wunder der Natur" wieder in einem mehrmals aufgeschobenen Konzert öffentlich auf. Die Anzeige im public advertiser fügte hinzu: „alle Ouvertüren (d. h. Sinfonien) sind von diesem staunenswerten, nur 8 Jahre alten Komponisten"[2]. Die Zeit war der politischen Verhältnisse und der Krankheit des Königs wegen nicht günstig, „andere Plaisirs" standen ihnen auch im Wege, die Einnahme fiel nicht so gut aus, wie man gehofft hatte. Nur nach wiederholten Ankündigungen, die auf die bevorstehende Abreise der Kinder hinwiesen, und zu herabgesetztem Preise kam am 13. Mai ein Konzert zustande. „Es war etwas ganz Bezauberndes", berichtete die Salzburger Zeitung[3], „die vierzehn Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Fertigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen und ihren Bruder auf einem anderen Flügel solche aus dem Stegreif accompagnieren zu hören." Auch spielte Wolfgang auf einem Flügel mit zwei Manualen und Pedal, den der Instrumentenmacher Tschudi für Se. Kön. Preußische Majestät gebaut hatte[4], er war froh, „seinen außerordentlichen Flügel durch den außerordentlichsten Klavierspieler dieser Welt das erste mal spielen zu lassen". Von da an lud L. Mozart wiederholt das Publikum ein, die jungen Wunder privatim zu hören und zu prüfen, täglich von 12 bis 2 Uhr, anfangs in ihrer Wohnung, später in einem Gasthof, nicht von erstem Range. Als etwas Außerordentliches wurde verheißen, daß beide Kinder zu vier Händen auf demselben Klavier mit verdeckten Tasten spielen würden. Auch komponierte Wolfgang hier sein erstes vierhändiges Stück, was L. Mozart zu der — allerdings unrichtigen —

[1] B IV 3. Am 20. März 1765 wurden sie zum Verkauf angezeigt. [2] Pohl S. 123; es waren wohl die eben genannten Werke. [3] Europ. Zeitg. 1765 Nr. 63, 6. Aug. Auch sonst hatte man ihn in Salzburg damals nicht vergessen. Am 3. Jan. 1765 war eine Gesellschaft bei Hof, „während solcher Zeit eine kleine Cammer-Musique, — welche der Junge Sohn des Mozard, allhiesigen vice Capelmeisters, so sich aber dermahlen mit dessen Sohn in London befindet, Componiret hat, — produciret wurde." So Pirckmayer, Über Musik und Theater am salzb. Hofe (s. u.), nach dem Hofdiarium. Dies könnte eine der in Paris komponierten Sonaten gewesen sein. [4] Burney, Reise II, S. 104 f.

Bemerkung veranlaßte, daß es bis dahin nirgends eine vierhändige Sonate gegeben habe.[1]

Eine wiederholte und gewissenhafte Prüfung der Fähigkeiten und Leistungen des Wunderkindes nahm im Juni ein als Rechtsgelehrter und Naturkundiger geachteter Mann, Daines Barrington, vor und erstattete darüber ausführlichen Bericht[2]. Gewissenhaft hatte er sich einen Taufschein Wolfgangs verschrieben, um über sein Alter sicher zu sein, und sich überhaupt zuverlässige Nachrichten von ihm verschafft. Außer den gewöhnlichen Probestücken, schwierige Klaviersachen a vista zu spielen und aus einer ihm unbekannten Partitur sicher und geschmackvoll zu singen und zu begleiten, veranlaßte er ihn zu einer Improvisation. Er bat den Knaben, ihm einen Liebesgesang zu improvisieren, wie ihn etwa Manzuoli in der Oper singen möchte. Sogleich begann dieser einige Worte herzusagen, die einem einleitenden Rezitativ entsprachen, darauf folgte ein Musikstück auf das Wort affetto (Liebe) komponiert, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Teilen. In derselben Weise ließ er dann einen Gesang des Zornes hören, auf das Wort perfido (Treuloser) komponiert, wobei er in eine solche Begeisterung geriet, daß er wie ein Besessener auf das Klavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß diese improvisierten Kompositionen, wenn auch nicht staunenswert, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweise einer bedeutenden Erfindungskraft gewesen seien. Man sieht also, daß nicht bloß die technische Ausbildung so merkwürdig vorgeschritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Komposition mit einer gewissen Freiheit beherrschte, sondern daß auch die Begeisterung einer künstlerisch angeregten Phantasie ihn wirklich schöpferisch machte. Reizvoll ist es, hier schon die ersten Regungen des dramatischen Elements wahrzunehmen, das sich später in Mozart als das wesentlich gestaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen

[1] Im Besitze der Schwester befanden sich zwei Stücke für vier Hände, welche sie als seine erste derartige Komposition bezeichnet. Sie sind verschollen. Nott. S. 139.

[2] Philosophical Transactions 1770 Vol. XL., wiederholt in Barrington, Miscellanies on various subjects (London 1781) p. 279 ff. In Wien war, als es sich um den zulässigen Zeitpunkt der Judentaufen handelte, Mozart als Beweis dafür angeführt worden, daß mit dem 7. Lebensjahre das hierzu erforderliche Unterscheidungsvermögen vorhanden sei. Hanslick, Konzertw. in Wien S. 121.

leidenschaftlichen Stimmung bereits die feste Form zu geben weiß. Den Beleg dazu gibt eine in London 1765 komponierte Tenorarie Va dal furor portata (K.-V. 21, S. VI. 1), die, in der regelrechten Dacapoform knapp ausgeführt, zwar keine Originalität, aber Sinn für charakteristischen Ausdruck verrät.

In der letzten Zeit ihres Aufenthalts besuchten sie auch das britische Museum, dessen naturhistorische und ethnographische Merkwürdigkeiten Marianne sich aufschrieb. Auf einen ihm ausgesprochenen Wunsch schenkte Wolfgang dem Museum nicht allein seine gedruckten Sonaten, sondern auch eine handschriftliche Komposition (K.-V. 20 S. III. 9.)[1]. Es ist ein kurzes vierstimmiges Madrigal God is our refuge, dessen Melodie vielleicht eine gegebene war. Dann ist jedenfalls die Bearbeitung ein merkwürdiger Beweis, nicht allein von dem Geschick des Knaben, sondern auch von seiner Fähigkeit, eine eigentümliche Form aufzufassen und wiederzugeben[2].

Von einer ganz anderen Seite freilich zeigt sich uns der junge Mozart in einer Sammlung von 43 Stücken, die laut dem Vermerk des Vaters 1764 in London entstanden sind[3]. Ein Skizzenbuch im Sinne der Beethovenschen ist sie schon deshalb nicht, weil Mozart später auf kein einziges von den Stücken zurückgekommen ist; sie ist vielmehr ein Übungsbuch, worin sich der Knabe in den verschiedensten Formen versuchte und zwar, was das Wichtigste ist, ganz für sich allein, ohne die Hilfe des Vaters. Wahrscheinlich stammt es aus der Zeit der unfreiwilligen Muße von Chelsea, wo der Vater krank darniederlag und Wolfgang deshalb kein Klavier benutzen konnte.

Die Ansicht, daß Mozart auch als Komponist schon in London auf der vollen Höhe der Meisterschaft gestanden habe, wird durch dieses Notenbuch gründlich wiederlegt und wir müssen einen großen Teil

[1] Pohl AMZ 1863, S. 853 ff. [2] Das Dankschreiben vom 19. Juli 1765 lautet: Sir, I am ordered by the standing committee of the trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the musical performances of your very ingenious son, which You were pleased to make them, and to return You their thanks for the same. — M. Maty, Secretary. [3] Es befand sich unter den Manuskripten, die Ernst von Mendelssohn-Bartholdy 1908 dem Deutschen Kaiser schenkte. Kaiser Wilhelm II. überwies sie der Kgl. Bibliothek in Berlin. Anfänge einzelner Stücke K.-V. Anh. II 109b. Einen Teil publizierte R. Genée in verschiedenen Heften der MBM seit 1898. Das Ganze hat 1908 Dr. G. Schünemann bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegeben unter dem Titel „Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs".

des Lobes, das wir bisher den fertigen Kompositionen aus dieser Zeit gezollt haben, vom Sohne auf den Vater übertragen, der in manchen Fällen überhaupt erst Ordnung geschaffen haben mag. Wer es bei Mozart nur mit dem Bewundern hält, mag enttäuscht sein; der Vernünftige wird sich erleichtert fühlen, wenn er sieht, daß auch Mozart sich zwar früher und rascher als gewöhnliche Sterbliche, aber doch gesund und ohne übernatürliche Sprünge entwickelt hat. Nicht einmal auf sein inneres Ohr konnte er sich damals fest verlassen, wie die zahlreichen klanglichen Unmöglichkeiten beweisen, die er mit Hilfe des Klaviers sicher erkannt und beseitigt hätte. Aber es finden sich außerdem noch zahlreiche Satzfehler, und zwar meist da, wo es sich um verwickeltere kontrapunktische und harmonische Aufgaben handelt[1]. Das war also damals noch die schwächste Seite seines Könnens. Auch die melodische Arbeit steht bei weitem nicht auf der Höhe. Vor allem zeigt sich bereits hier eine Schwäche, mit der Mozart noch Jahre lang zu kämpfen hatte und die im Grunde nichts anderes war als die Kehrseite seines Ideenreichtums: er bleibt nicht bei den einmal gewählten Gedanken, er verarbeitet sie nicht, sondern ersetzt sie, wenn es ihm gut dünkt, einfach durch neue. Manchmal tragen diese Sprünge ein geradezu herausforderndes Gepräge, als wollte der von der väterlichen Zucht befreite Knabe einmal tüchtig den Stürmer und Dränger spielen (Nr. 28)[2], zumeist aber tut diese Art des Aneinanderstückelns, die zudem mitunter noch arges Ungeschick verrät, der Einheitlichkeit der Wirkung empfindlich Abbruch.

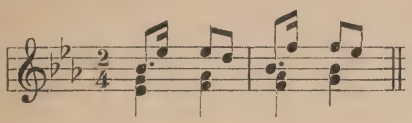
Der Form nach sind die Stücke mit wenigen Ausnahmen einfache zweiteilige Tänze, Rondos und Sonatensätze. Die Tänze sind augenscheinlich dem Muster des väterlichen Notenbuches von 1762 (s. o. S. 32 ff.) nachgebildet. Schon die große Zahl der Menuette (12) spricht dafür. Dazu kommt eine offenbar auf Pariser Eindrücke zurückgehende Reihe von Kontretänzen, von denen allerdings einige mit österreichischen, speziell böhmischen Tanzrhythmen durchsetzt sind (Nr. 5 und 32). Im ganzen genommen sind gerade diese Tanzstücke am besten geglückt;

[1] Die Fuge Nr. 43 ist sicher nicht bloß zufällig unvollendet geblieben; schon ihr akkordisches Thema zeigt, wie ferne der Knabe dem Geist dieser Form damals noch stand. Vgl. außerdem Nr. 7, 10, 15, 19, 20, 21 u. a. m. [2] In Nr. 6, T. 5 ff. hat ihn die von A. Heuß (ZIMG X 181 f.) richtig erkannte Messias-Reminiszenz aus der Bahn gedrängt, ein lehrreiches Beispiel für Mozarts Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke.

sie überraschen namentlich durch Züge herzhafter Kindlichkeit, die wi in den veröffentlichten Kompositionen vergebens suchen; in Nr. 31 ist der an das „Veilchen" gemahnende Beginn schon ganz von de späteren schwärmerischen Kantabilität erfüllt. An Gegensätzen fehl es zwar auch hier nicht. Schon im ersten Teil lautet der Nachsat meist ganz anders als der Vordersatz und auch der zweite beginn häufig mit neuen Gedanken, lenkt aber dann in die Schlußphras des ersten zurück. Trotzdem fügt sich alles zwanglos zusammen, di Harmonik verläuft regelrecht und die gleiche Länge beider Teile erhöh in den Menuetten die einheitliche Wirkung[1]. Bei den Rondos fäll auf, daß ihre Seitensätze, wie die Trios in den Menuetten von Wagen seil und zum Teil auch von L. Mozart, durchweg in Moll stehen, i vier Fällen (N. 11, 18, 32 und dem 2. Seitensatz von Nr. 33) offen bart sich schon die spätere Neigung, an der trüben Mollstimmung zä festzuhalten[2].

Die Sonatensätze zeigen noch bei weitem nicht die fortgeschritten Gestalt der deutschen Meister, auch nicht L. Mozarts. Den Beweis liefern die zweiten Teile, die meist gleich lang sind wie die erste (in Nr. 26 sogar kürzer). Es fehlt besonders die volle Reprise, stat ihrer erscheint die Themengruppe verkürzt oder in stark zusammen gedrängter Form wieder[3]. Die Durchführungen beginnen meist regel mäßig mit dem Hauptthema auf der Dominante[4], dann folgt abe nur zu häufig ein freies Schalten mit allerhand neuen Gebilden, bis der Anschluß an den früheren Gedankenkreis wieder erreicht ist. Auch in den Themengruppen geht es noch bunt genug zu. Wir haben zwa für die Dreiteilung in Haupt-, Seitenthema und Schlußgruppe, wi sie z. B. in einfachster Form in Wagenseils Divertimenti op. 1—4 vorliegt, verschiedene Belege (Nr. 14, 15, 17), daneben aber Nr. 19 in deren Themengruppe der Knabe eine ganze Anzahl von Themen hineingepfropft hat. Man sieht deutlich, es war nicht die Lust an der Arbeit, an geordneter Gedankenfolge, die ihm die Feder führte

[1] Verstiegenheiten wie in Nr. 6 und im A moll-Menuett Nr. 10, wo der erst Teil in F dur schließt, sind selten. In der im Satze höchst ungeschickten Nr. 32 fäll das plötzlich eintretende Chroma des zweiten Teils auf, ein kindlich ungelenker Vor läufer der späteren Art. [2] Hier mag überhaupt auf die Tonarten der Stücke hin gewiesen werden: 27 weisen B- und nur 9 Kreuztonarten auf; fünf sind Mollstücke [3] Nur Nr. 22 hat eine volle Reprise. [4] Nr. 21 hat an dieser Stelle einen de dem späteren Mozart so geläufigen überraschenden Harmoniewechsel mittels einfache Unisonorückung.

sondern die Freude am Stimmungswechsel und besonders an der eigenen Ideenfülle[1]. Das Vorbild Chr. Bachs ist in allen diesen Sätzen unverkennbar; es zeigt sich nicht allein in der Form, sondern auch in so manchen (in der Ausführung allerdings meist mißlungenen) revolutionären Zügen, wo der Knabe offenkundig nach einem besonders scharfen, im damaligen Sinne „modernen" Ausdruck strebt (Nr. 29). Auch an unmittelbaren Anklängen fehlt es nicht. So gehört der Anfang des Liedes Nr. 37

zu den Lieblingswendungen Bachs[2] (vgl. auch Nr. 2).

Die Mehrzahl der Stücke war augenscheinlich für das Klavier bestimmt. Das geht aus ihrem ganzen Charakter (vgl. die beiden wohl in Erinnerung an den Vater geschriebenen Jagdstücke Nr. 4 und 27) und aus ihrer Technik hervor, die an Virtuosität das Notenbuch von 1762 zum Teil erheblich übertrifft[3]; dagegen sind die Albertischen Bässe hier so selten wie dort[4]. Andere Stücke aber weisen über das Klavier hinaus: Nr. 7 scheint für die Orgel bestimmt, bei Nr. 29 und 35[5] handelt es sich anscheinend um Entwürfe zu Sinfonie-Andantes, bei Nr. 28 um ein Orchestermenuett.

So ist dieses Notenbuch, das uns ein glücklicher Zufall erhalten hat, das merkwürdigste Zeugnis aus Mozarts erster Periode. Wir sehen den Knaben an den verschiedensten Formen und Stilarten herumtasten und ältere und neuere Eindrücke verarbeiten; auch treten da und dort schon Züge des späteren Meisters hervor, zu denen namentlich das Sichtreibenlassen durch den eigenen Gedankenstrom gehört. Im

[1] Durchaus einheitlich ist eigentlich nur Nr. 1, die deshalb wohl absichtlich an dieser Stelle steht. [2] Sie findet sich schon dreimal im Catone (I 2, 5, III 6). Die Rolle, die sie bei Gluck im Orpheus und den beiden Iphigenien spielt, ist bekannt. Bei Mozart klingt sie noch in der ersten Kavatine der Gräfin im „Figaro" nach. [3] Vgl. namentlich Nr. 14. [4] S. das Fragment Nr. 38 mit dem Überschlagen der Hände, bei dem Mozart wohl das in derselben Tonart stehende Andante aus der 3. Sonate des Vaters vorgeschwebt hat. Für den Brauch, dieselbe Phrase nacheinander in beiden Händen zu bringen, den WSF I 135 dem Vorbilde Bachs zuschreiben, lagen Mozart bereits in dem Notenbuch von 1762 mehrere Muster vor. [5] Nr. 35 hält Heuß a. a. O. sogar für die Bearbeitung eines fremden Werkes, jedoch ohne genügenden Grund.

allgemeinen aber handelt es sich bei diesen Stücken um alles eher als um ein „Wunder der Natur“: mitunter gelingt dem Knaben kraft seines Talentes wohl ein Wurf, namentlich da, wo er in den Grenzen des Kindlichen bleibt, im großen und ganzen steckt er jedoch noch tief in den Lehrjahren, ja zum Teil sogar noch in grobem Dilettantismus drin.

Am 24. Juli 1765 verließen die Mozarts London, blieben einen Tag in Canterbury und hielten sich bis zum Ende des Monats auf dem Landgut Boure bei Horatio Man auf. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländischen Gesandten, der den dringenden Wunsch der Prinzessin Caroline von Nassau-Weilburg aussprach, die Kinder zu hören, entschloß sich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in seinem Plane lag[1]. Wahrscheinlich betont er diese dringende Einladung, um sein langes Ausbleiben dadurch zu entschuldigen. Sein Urlaub war längst abgelaufen, man drang wiederholt in ihn, seine Rückkehr zu beschleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, was er mit Gott angefangen habe, auch mit dessen Hilfe durchzuführen. „Ich hoffe, es wird alles gut werden, wenn nur die Häftel daran kommen“, schreibt er, „Gott verläßt keinen ehrlichen Teutschen[2].“ Von Dover fuhren sie am 1. August bei günstigem Winde in $3^1/_2$ Stunden nach Calais, gingen von hier nach Dünkirchen, „wo sie alles Merkwürdige besahen“ und von da nach Lille. Hier wurden Vater und Sohn von einer Krankheit befallen, die sie zu einem vierwöchigen Aufenthalte nötigte, und von der sie in Gent, wo er auf der großen neuen Orgel in der Bernhardinerkirche spielte, noch nicht wieder völlig hergestellt waren. In Antwerpen spielte Wolfgang auf der großen Orgel der Kathedrale. Von dort fuhren sie über Rotterdam nach dem Haag, langten um den 11. September daselbst an und kehrten in der Ville de Paris, einem schlechten, aber von Künstlern viel besuchten Gasthause ein. Sie fanden beim Prinzen von Oranien und seiner Schwester, der Prinzessin von Weilburg, die gnädigste Aufnahme[3]. Schon am 20. berichtete der „Leidener Courant“ von der Anwesenheit des Knaben

[1] In seinem ersten Brief aus dem Haag (B IV 245) sagt L. Mozart, er sei bereits entschlossen gewesen, „nach Mailand und über Venedig nach Haus zu gehen“, ein Beweis, wie planmäßig er bei seinen Reisen zu Werke ging. [2] B IV 244. [3] Über Mozarts Aufenthalt in Holland erfahren wir näheres aus der sorgfältigen Schrift von Scheurleer Mozarts Verblijf in Niederland (s'Gravenhage 1883).

und dem Erfolge seines Spiels am Hofe des Statthalters. Das erste Konzert der Kinder war am 30. September; auch hier war angekündigt worden, daß alle Ouvertüren (Sinfonien) von Wolfgangs Komposition sein würden, und es waren die Liebhaber aufgefordert worden, ihm nach Gefallen Musik vorzulegen, die er sogleich vom Blatt spielen werde[1]. Das Orchester bildeten Haager Musiker, von denen mehrere auch in dem von Leopold Mozart aufgestellten Verzeichnis der Personen genannt sind, mit denen sie in Berührung kamen. Dirigent war Christian Ernst Graf (Graaf), geboren 1723 in Rudolstadt; er ist der Komponist der Arie zur Installation des Statthalters, die Mozart variierte (K.-V. 24). Allein hier wurde im Oktober die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der sie wochenlang darniederlag; sie phantasierte heftig und wurde aufgegeben, so daß man sie mit den Sterbesakramenten versah. „Sollte jemand unsere Unterredung", schreibt der Vater[2], „die wir drei, meine Frau, ich und meine Tochter, manchen Abend zusammen hatten, und wo wir dieselbe von der Eitelkeit dieser Welt, von dem glückseligen Tode der Kinder überzeuget, gehöret haben, der würde ohne nasse Augen es nicht angehöret haben, da inzwischen der Wolfgangl sich im anderen Zimmer mit seiner Musik unterhielt." Auch versäumten sie nicht, in Salzburg Messen für Marianne lesen zu lassen. Am Sonntag, da sie ganz schlecht war, las Leopold das Evangelium „Domine descende, Vater meine Tochter stirbt"; da begann Prof. Schwencke[3], den die Prinzessin von Weilburg sandte, eine neue Kur, die so günstig verlief, daß ihn nach einiger Zeit das Sonntagsevangelium: „die Tochter schlief, dein Glaube hat dir geholfen" mit

[1] Die Ankündigung im Haager Courant lautete so: Met permissie zal de Heer Mozart, Musiek Meester van den Prins Bisschop van Saltzburg, de eer hebben op Maendag den 30 September 1765, in de Zael van den Ouden Doelen in's Hage een Groot Concert te geeven, in het welke zyn Zoon, oud maar 8 Jaeren en 3 Maenden, beneevens zyn Dogter, oud 14 Jaeren, Concerten op het Clavecimbael zullen executeeren. Alle de ouvertüres zullen zyn von de Compositie van dien jonge Componist die nooyt zien weerga gevonden hebbende, de goed-keuring van de Hoven van Weenen, Versailles en London heeft weggedraagen. De Liefhebbers kunnen na hun plaisir hem Muziek vorleggen, hy zal het zelve voor de vuyst speelen. Jeder billet vor een Persoon is 3 Guldens, en voor een Heer en Dame f. 5. 5. 0. De Entree-Billetten worden uytgegeven by den Heer Mozart, Logeerende op den Hoek van de Burgwal, alwaar de Stadt Parys uithangt, als mede in den Ouden Doelen. [2] B IV 248 f. [3] Thomas Schwencke, Direktor des anatomischen Theaters und Leibarzt des Statthalters. Scheurleer S. 76 [D].

guter Zuversicht erfüllte. Kaum war der Vater von dieser Angst befreit, als seine Fassung auf eine noch härtere Probe gestellt wurde. Wolfgang wurde von einem hitzigen Fieber befallen, das ihn mehrere Wochen sehr elend machte. Bei der Krankenpflege leistete ein Pater Vincenzo Castiglione gute Dienste, der dreißig Jahre in England und Holland den Medikus gemacht hatte und sich nun auf L. Mozarts Zureden entschloß, wieder als Geistlicher in seine Heimat zurückzugehen. Auch die Krankheit konnte die geistige Regsamkeit des Knaben nicht lähmen. Man mußte ihm, da er noch das Bett hütete, ein Brett über das Lager legen, auf dem er schreiben konnte, und selbst als die kleinen Finger noch ihren Dienst versagten, ließ er sich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Im Januar 1766 entstand die für die Prinzessin bestimmte Sopranarie »Conservati fedele« (K.-V. 23, S. VI. 2, aus Metastasios »Artaserse«). Das zweite Konzert fand am 22. Januar statt und wurde in ähnlicher Weise wie das erste angekündigt. Aus der Anzeige geht hervor, daß die Familie inzwischen eine andere Wohnung bezogen hatte. Noch in demselben Monat konnten sie sich nach Amsterdam begeben, wo sie vier Wochen zubrachten. Wolfgang ließ sich in zwei Konzerten hören, in denen nur Instrumentalmusik von seiner Komposition aufgeführt wurde. Das erste war am 29. Januar 1766 und wurde in der Haarlemer und Amsterdamer Zeitung angezeigt[1]. Das zweite Konzert war am 26. Februar; in der Ankündigung heißt es u. a.: ces deux Enfants Exécuteront non Seulement des Concerts sur différents clavecins, mais aussi sur le même à 4 Mains, et le Fils jouera à la Fin sur

[1] Anzeige in der Amsterdamer und Haarlemer Zeitung: Le Sr. Mozart, Maitre de Chapelle du Prince Archevêque de Saltzbourg, aura l'honneur de donner Mercredi le 29. Janvier 1766 un grand Concert, à la Salle du Manege à Amsterdam, dans lequel son Fils, âgé de 8 ans et 11 mois, et sa Fille, âgée de 14 ans exécuteront des Concerts sur le Clavecin. Toutes les Ouvertures seront de la Composition de ce petit compositeur, qui, n'ayant jamais trouvé son égal, a fait l'Admiration des Cours de Vienne, Versailles et Londres. Les amateurs pourront à leur gré, présenter de la Musique; il exécutera tout à Livre ouvert. Le Prix par Personne est f. 2. On distribuera les Billets chez J. J. Hummel, Marchand de Musique sur le Vygendam. Les Mrs. auront la bonté de se pourvoir des billets, parce qu'on ne recevra point d'Argent à la Porte. Die Ankündigung wurde am 25. und 28. wiederholt; beim letzten Male wurde eingefügt, daß Billetts auch zu haben seien beim Sr. Mozart, qui loge au Lion d'Or dans la Warmoestraat, und es wurde hinzugesetzt: N. B. Ils joueront sur un clavecin à quatre mains. Die Ankunft erfolgte also zwischen diesen beiden genannten Tagen.

l'Orgue de ses Propres Caprices, des Fugues et d'Autres Pièces de la Musique la plus profonde[1]. Zum Belege der Angabe, daß in den Konzerten nur Instrumentalmusik von Wolfgangs Komposition gespielt wurde, dient eine Sinfonie in Bdur in drei Sätzen (K.-V. 22, S. VIII. 5), die noch im Haag fertig geworden war. Obgleich in den Fasten alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, erlaubte man doch diese Konzerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieser Kinder zu Gottes Preis diente", — eine Begründung, die dem strengen Katholiken Leopold, wiewohl sie von Reformierten erlassen war, fromm und besonnen erschien[2].

Von da riefen sie die Festlichkeiten bei der Installation des am 8. März 1766 volljährig gewordenen Prinzen von Oranien wieder in den Haag zurück. Wenn Leopold und Marianne den 11. März angeben, so war das wohl der Tag, an dem sie selbst bei Hofe waren[3]. Wolfgang war aufgefordert worden, sechs Sonaten für Klavier und Violine für die Prinzessin von Weilburg zu komponieren, die mit einer Dedikation gestochen wurden (K.-V. 26—31, S. XVIII. 11—16). Außerdem mußte er neben mehreren Arien für die Prinzessin andere „Kleinigkeiten" schreiben, die gleich gedruckt wurden, darunter Klaviervariationen über eine Arie, die zur Installationsfeier gemacht war (K.-V. 24, S. XXI. 1.) und über eine andere Melodie, „die in Holland durchaus von jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird" (K.-V. 25, S. XXI. 2.). Das war das alte Heldenlied des niederländischen Volkes: »Wilhelmus van Nassouwe«, die älteste nachweisbare „Nationalhymne", deren Text dem bekannten Geusenführer Marnix van St. Aldegonde zugeschrieben wird; die Melodie findet sich zum ersten Male in M. Francks „Reuterliedlein" von 1603, dann in A. Valerius' »Nederlantsche Gedenck-clanck« 1626[4]. Dieses Wilhelmuslied fehlte in Holland bis auf heute bei keiner vaterländischen Feier[5], es

[1] Außerdem wird in derselben Anzeige gesagt, daß die Sonaten für Klavier und Violine op. 1—3 bei Hummel zu haben sein. [2] Scheurleer (S. 94) fand im Amsterdamer Archiv nichts von einer besonderen Gunst für Mozart und macht darauf aufmerksam, daß zwei andre Künstler den Tag vor Mozarts Konzert ebenfalls ein Konzert gaben. [3] Eine ausführliche Beschreibung der Feste, insbesondere der „erstmaligen Illumination", welche der Vater erwähnt, gibt Scheurleer S. 103 f. [4] Vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort II 106 ff.; H. Abert, ZIMG II 72; E. Bohn, Die Nationalhymnen der europäischen Völker 1908, S. 16 f. Wolfgang kannte sie bereits aus deutschen Umbildungen, s. o. S. 28. [5] Mattheson, Mithridat S. 12 f., abgedruckt im Weimar. Jahrb. VI 162 ff.

kam auch bei der damaligen Installation gebührend zu Ehren[1]. Für ein dabei gegebenes Konzert komponierte Wolfgang ein Orchesterstück in der Art der noch damals, besonders in Süddeutschland beliebten Quodlibets, der Vorgänger der heutigen Potpourris; d. h. er reihte verschiedene bekannte Melodien in witzigem Gegensatz und entsprechender Instrumentation aneinander und schloß mit einer Fuge über das Wilhelmuslied. Das Ganze nannte er »Galimathias musicum«. L. Mozart führt das Werk in seinem Katalog der Werke Wolfgangs bis 1768 auf; erhalten ist es uns in zwei Fassungen, deren Verhältnis zueinander immer noch nicht ganz aufgeklärt ist[2]. Auch die Herkunft der einzelnen Stücke ist noch nicht durchweg festgestellt. Den Anfang macht ein bekanntes Händel-Zitat, das hier von Mozart

[1] Die sechs im Haag komponierten Sonaten (K.-V. 26 f.) zeigte der Haagsche Courant am 16. März 1766 an. Die Variationen K.-V. 24 waren betitelt: Een Nederduitsch Air op de Installatie van Z. D. H. Willem den V Prinz von Oranje etc. etc. etc. door C. E. Graaf in musiek gebragt, en door den beroemden jongen Compositeur J. G. W. Mozart, oud 9 Jaaren, met konstige Variatien vermeerdert, à 12 stuivers. Die Variationen K.-V. 25 wurden so angezeigt: Het bekende Airtje Wilhelmus von Nassau etc., gevariéért voor't Clavier door gemelden jongen Mozart, à 6 stuivers. [2] Das Autograph, im Besitze des Herrn Scheurleer im Haag enthält nur zehn Stücke, die auch in der G. A. S. 24, Nr. 24, 12 wiedergegeben sind, mit Zusätzen und Verbesserungen L. Mozarts. Nun befinden sich in der Sammlung von Ch. Malherbe in Paris (früher im Besitze des Herrn Cathelineau) Stimmen, die aber weder vom Sohne noch vom Vater geschrieben sind: sie bringen die Stücke nicht allein in anderer Reihenfolge, sondern lassen auch einige weg und enthalten dafür noch vier weitere Nummern (ein Molto Allegro in D dur, ein Andante in D moll, ein Allegro in D dur, und ein Presto in D dur). Diese Fassung halten sowohl Scheurleer als H. Deiters (Jahn 1⁴ 53 f.) für die von Mozart selbst als endgültig angesehene. Dem gegenüber weisen aber WSF I 158, m. E. mit Recht, darauf hin, daß in dieser Fassung das Anfangsstück in einer anderen Tonart steht als die Schlußfuge. Das widerspricht dem Brauche der Quodlibets: auch die großen mehrsätzigen Beispiele des „Tafelkonfekts" kehren am Schlusse immer wieder zur Anfangstonart zurück. Überhaupt scheint mir in Mozarts erster Fassung die Tonartenfolge wohl berechnet zu sein, sie führt von den B-Tonarten in die Kreuztonarten allmählich hinüber. Nun befindet sich aber in derselben Sammlung Malherbe außer den genannten Stimmen noch die autographe Partitur einer Sinfonie in D dur mit dem Vermerk: komponiert 1770 zu Mailand; sie besteht eben aus drei jener in den Stimmen enthaltenen Zusätze, fügt ihnen noch ein neues Menuett hinzu (K.-V. Anh. II 100) und trägt dasselbe burleske Gepräge wie der „Galimathias", auch die Soli einzelner Instrumente fehlen nicht. Es ist also die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß die Partiturfassung die ursprüngliche, für Holland bestimmte war, während die erweiterte der Stimmen einer späteren Aufführung in Mailand zugrunde gelegt

sehr großartig durchgeführt wird, als handelte es sich um eine feierliche französische Ouvertüre. Aber statt des erwarteten Allegros tritt der Cembalist hervor und wartet mit einem lustigen Stücklein im Stile der „Husaren"- und verwandter Tänze auf, wie sie in den deutschen handschriftlichen Sammlungen zahlreich vertreten sind[1]. Nach einer gewalttätigen Orchesterfermate folgt ein manierlicheres, der Gesellschaftsmusik angehörendes Menuett. Das Trio freilich, das ihm folgen soll, läßt sich recht grämlich an (Adagio D moll), ein ungestümes Pochen, einige erwartungsvolle Akkorde darauf — da springt plötzlich in den Hörnern die deutsche Volksweise „Ich wollt es wäre Nacht" auf den Plan und zeigt an, daß es sich um ein Abenteuer beim „Fensterln" handelt[2]; richtig trollt sich denn auch im folgenden Adagio der verschmähte Liebhaber in der entgegengesetzten Richtung kleinlaut davon. Die nächste Gruppe führt uns mitten in ein Bauernfest hinein, bei dem sich Wolfgang augenscheinlich der väterlichen „Bauernhochzeit" erinnert hat, wie auch dessen Pastoralsinfonie in dem G dursatz (34) noch deutlich nachklingt[3]. Im Allegretto scheinen Dorfmusikanten aufzuziehen, abermals folgt ein handfester Bauerntanz mit Dudelsackbässen und mit erhöhter Quart[4] und schließlich eine noch heute bekannte Schuhplattlerweise, worauf die Musik wieder abzieht und die Bässe das Wilhelmuslied als Fugenthema anstimmen. Das ganze Stück, das jedenfalls ganz besonders nach Leopolds Herzen war, und an dem ihm deshalb sicher auch ein starker Anteil zufällt, ist wichtig, weil es zeigt, daß alle Reiseeindrücke doch nicht das Band mit der heimatlichen deutschen Volksmusik zu zerreißen vermochten.

Auch dem Vater widerfuhr damals eine schmeichelhafte Auszeichnung; man übersetzte seine Violinschule ins Holländische und widmete sie zur Installationsfeier dem Prinzen von Oranien[5]. Der Verleger über-

wurde. Dem italienischen Publikum, das den deutschen Quodlibets und ihren Witzen ferner stand, wollte Mozart offenbar mit der Parodie auf die ihm vertrautere Form der Sinfonie entgegenkommen. Vgl. WSF a. a. O. u. S. 291. [1] S. oben S. 34. [2] Erk-Böhme II 618 f. Auch J. Haydn hat die Melodie seinem Capriccio für Klavier zugrunde gelegt, vgl. Pohl, Haydn II 1882, S. 324. [3] S. oben S. 16. [4] Auch damit war der Vater vorangegangen, s. oben S. 16. [5] Mozart, Grondig Onderwys in het behandelen der Violin met 4 Konst-Plaaten en een Tafel. Haarlem bei Enschede, 1766, 4. Die ausführliche Anzeige bei Scheurleer S. 120. Hier heißt es „der Viool" statt „der Violin". Das Prachtexemplar, welches dem Statthalter überreicht wurde, besitzt die Königliche Bibliothek im Haag. Das Spiel auf der Haarlemer Orgel war nach Scheurleers Ansicht etwa Mitte März.

brachte sie Leopold Mozart in Begleitung des Organisten, der Wolfgang einlud, auf der berühmten großen Orgel in Haarlem zu spielen, was auch den folgenden Tag geschah.

Nach den Festlichkeiten blieb die Familie noch fünf Wochen im Haag, und die Kinder spielten noch mehrere Male bei Hofe. Dann begaben sie sich auf die Rückreise, gaben am 16. April noch ein Konzert in Amsterdam und wenige Tage später eins in Utrecht, wie aus dem Beschlusse des städtischen Musikkollegiums vom 18. April hervorgeht[1]. Nunmehr reisten sie über Mecheln, wo sie ihren alten Bekannten, den Erzbischof Johann Heinrich Grafen von Frankenberg besuchten, nach Paris, und trafen dort am 10. Mai[2] in einer von Freund Grimm besorgten Wohnung ein. Man fand, wie dieser berichtet, dort sowohl die Tochter als besonders den Sohn ungemein vorgeschritten; allein die Teilnahme des Publikums, die mehr dem Wunder so jugendlicher Virtuosität galt, als der ungleich bedeutenderen Entwicklung eines außerordentlichen Genies, scheint doch nicht in gleichem Maße rege gewesen zu sein, wie bei ihrem ersten Aufenthalt. Indessen mußten sie wiederholt in Versailles bei Hofe spielen; die Prinzessin von Orleans, spätere Herzogin von Condé, rechnete es sich zur Ehre, Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Komposition zu überreichen[3]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der braunschweigische Achilles, wie ihn Winckelmann nennt[4], den die Lorbeeren des siebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, suchte sie hier auf. „Er ist ein sehr angenehmer schöner freundlicher Herr", schreibt L. Mozart, „und bei seinem Eintritt fragte er mich, ob ich der Autor des Buches über die Violin wäre". Er war nämlich nicht bloß ein Mann von Einsicht und feinem Geschmack in der Musik, sondern spielte so gut Violine, „daß ein Musikus von Profession dadurch sein Glück machen könnte"[5]. Über Wolfgang sagte er, daß viele Kapellmeister stürben, ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt schon könnte. In der Tat bestand er

[1] Monsr. Mozart Virtuoso, het Collegie verzogt hebbende om't gebruik van het orchest en instrumenten, is zulks naa deliberatie hem op den ouden voet en conditien geaccordeert. [2] Marianne (Nott. 101) gibt Ende April an; nach Leopolds Reiseaufzeichnungen war es aber der 10. Mai (Schurig, Reiseaufz. 47). [3] Nissen hat es mitgeteilt, S. 114 ff. Vgl. Nott. S. 118. [4] Winckelmanns Briefe III S. 95, 98, 104. Vgl. Goethe, Briefe an Fr. v. Stein (Wahle) 3. Aufl. II 103, 110. [5] Burney, Reisen III, S. 258.

Wettkämpfe mit den ausgezeichnetsten Künstlern auf der Orgel, dem Klavier, im Improvisieren, aus denen er als Sieger oder wenigstens in allen Ehren hervorging. Am 12. Juni komponierte er ein kleines Kyrie für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Saiteninstrumenten (K.-V. 33, S. III. 1), das, auf einer französischen Liedmelodie aufgebaut, den Knaben wieder vollständig im Pariser Fahrwasser zeigt.

Am 9. Juli verließen sie Paris, begaben sich zunächst auf die Aufforderung des Prinzen von Condé nach Dijon, wo die Stände von Burgund versammelt waren[1], dann nach Lyon. Hier lernten sie während eines Aufenthaltes von vier Wochen einen Kaufmann Meurikofer kennen, der Wolfgang wiederholt den Spaß machen mußte, ein italienisches Lied mit der Brille auf der Nase zu singen. In Genf, wo sie alles in Unruhe fanden, blieben sie drei Wochen; in Lausanne mußten sie auf Bitten vornehmer Herrschaften, namentlich des Prinzen Ludwig von Württemberg (des Bruders des Herzogs Karl), der sie ungemein freundschaftlich behandelte, fünf Tage bleiben[2]; von da ging es nach Bern, wo sie acht, und nach Zürich, wo sie vom 19. September bis 3. Oktober verweilten. Hier verlebten sie in der Gesnerschen Familie frohe Tage und schieden mit schwerem Herzen. Unter anderen Büchern, die man ihnen dort als Andenken verehrte, schenkte Salomon Gesner ihnen seine Werke mit folgender Zuschrift:

Nehmen Sie, werteste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig sein, mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als außerordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft sein werden als heute.

Zürich den 3. Weinmonat 1766. Salomo Gesner.

In Zürich sind sie aber auch öffentlich aufgetreten, und zwar in einem Konzert der Musikgesellschaft, in dem Orchesterwerke aufgeführt wurden[3].

[1] Poisot, Lecture sur Mozart à propos du 116e anniversaire de la naissance de ce maître. Dijon 1872. [2] Nach der Schwester 8 Tage, Nott. S. 101. Vgl. aber die folgende Anm. [3] Vgl. M. Fehr, Neue Zürcher Zeitung vom 18. April 1918; darnach wurde einer Notiz des Quästors der Gesellschaft zufolge „einem Salzburger per Symphonien und Notturni aus Befehl bezahlet 28 Pfund." Vgl. auch AMZ 1816, 458.

Über Winterthur und Schaffhausen, wo sie vier Tage angenehm zubrachten, reisten sie nach Donaueschingen, wo der Fürst Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg sie schon erwartete und durch seinen Musikdirektor Martelli empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal abends von 5—9 Uhr Musik, wo sie jederzeit etwas Besonderes aufführten; reich beschenkt entließ sie der Fürst, durch den Abschied bis zu Tränen gerührt. In Biberach veranlaßte Graf Fugger von Babenhausen, daß Wolfgang auf der Orgel einen Wettkampf mit Sixtus Bachmann unternahm, der, nur zwei Jahre älter als Wolfgang, durch seine musikalischen Leistungen großes Aufsehen erregte. „Jeder tat sein Äußerstes um den andern den Vorzug streitig zu machen und für beide fiel der angestellte Wettstreit sehr rühmlich aus“[1]. Dann gingen sie über Ulm, Günzburg, Dillingen (wo sie vor dem Fürsten spielten) und Augsburg nach München. Am 8. November angelangt, stellten sie sich am folgenden Tage dem Kurfürsten bei Tafel vor. Wolfgang mußte gleich neben ihm auf der Tafel auf ein Thema von einigen Takten, das der Kurfürst ihm vorsang, ein Stück mit Bleistift komponieren, das er dann im Kabinett zu allgemeinem Erstaunen vorspielte. Ein Unwohlsein, von dem Wolfgang hier befallen wurde, scheint eine Reise nach Regensburg, zu der sie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

[1] Christmann, Musikal. Correspondenz 1790, S. 164.

Die Werke aus der Zeit der großen Reise

Die Art und Weise, wie sich ein großer Künstler in seinen ersten Versuchen mit der Tradition auseinandersetzt, gehört zu den wichtigsten Zeugnissen für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit, nicht wegen der neuen Offenbarungen, die darin beschlossen wären (denn die sind in den meisten Fällen entweder gar nicht oder doch nur in sehr bescheidenem Maße vorhanden), sondern wegen der Kritik, die der Künstler sei es bewußt oder unbewußt, an der Überlieferung übt. Kritik ist dabei im ursprünglichen Sinne der Auswahl zu verstehen: aus der Fülle der ihn umgebenden Erscheinungen entscheidet sich jeder Künstler, von Anfang an für einen bestimmten, begrenzten Kreis, der seiner eigenen Art am meisten entspricht. Wohl mögen dabei die äußeren Verhältnisse ein gewichtiges Wort mitsprechen, sie dürfen aber auch nicht überschätzt oder gar als das einzig Entscheidende betrachtet werden, denn kein Künstler ahmt etwas nach, wozu er die Keime nicht bereits in sich selbst trüge, er stößt alles seiner Natur Fremde über kurz oder lang wieder ab.

Art und Maß jener Kritik sind bei den einzelnen Künstlern sehr verschieden. Bei der einen Gruppe, der z. B. der junge Haydn, Schubert und Schumann angehören, wird sie fast ausschließlich durch ein ungebändigtes, jugendliches Temperament bestimmt, ist ein Erzeugnis von Gefühl und Phantasie und fällt deshalb besonders radikal aus. Es sind die richtigen Stürmer und Dränger, die die Tradition bewußt ablehnen, als Neuerer auftreten, und was das Bezeichnendste ist, unter dem Neuen, das sie verkünden, zugleich das Entlegene, Maßlose und Abenteuerliche verstehen. Die andere Gruppe dagegen, die hauptsächlich durch Bach und Beethoven vertreten ist, weiß von einem solchen Sturm und Drange nichts. Sie sucht sich die Tradition, statt sie rein gefühlsmäßig abzulehnen, vielmehr nach Kräften zu eigen zu machen und so zu überwinden. Es sind bezeich-

nender Weise gerade die großen Willensnaturen der Musikgeschichte, die in dieser Weise ganz planmäßig vorgehen und Phantasie und Kunstverstand gleichermaßen in den Dienst ihrer klar erfaßten Kunstideale stellen. Es kommt ihnen auch nicht darauf an, um jeden Preis Neues zu sagen, sondern darauf, das was sie zu sagen haben, nach Form und Inhalt auf den klarsten und überzeugendsten Ausdruck zu bringen. Am deutlichsten zeigt sich der Unterschied beider Gruppen in ihrem Verhältnis zu den bestehenden Formen: jene sucht sie bewußt aufzulösen und zu sprengen, diese von innen heraus um- und weiterzubilden, weshalb denn auch der Bruch mit dem Bestehenden bei ihr erst weit später sichtbar wird.

Der junge Mozart läßt sich in keiner von beiden Gruppen unterbringen. Weder in der Form noch im Ausdruck tritt er als bewußter Neuerer auf, aber ebensowenig regt sich bei ihm irgendwelche Kritik an der Überlieferung in dem Sinne, daß er sich mit festem Willen ein bestimmtes Ziel für seine Weiterentwicklung gesteckt hätte. Er ist wohl der sensibelste unserer großen Tonmeister gewesen. Die künstlerische Außenwelt wirkte weit lebhafter auf ihn ein, neue Eindrücke rührten seine Seele weit stärker auf, als es bei den meisten Musikern der Fall zu sein pflegt, und er hat sich diese eigentlich kindliche Fähigkeit, Alltägliches als neu aufzufassen, bis an sein Lebensende zu bewahren gewußt. So blieb er von keiner der musikalischen Strömungen seiner Zeit unberührt und namentlich in seiner Jugendzeit gab er sich ihnen, dem jungen Göthe vergleichbar, rückhaltlos und ohne bestimmten Plan hin, wie ein Schmetterling von Blume zu Blume dahinflatternd; erst ganz allmählich erwacht in ihm der Drang, über all diesen Reichtum bewußt zu verfügen. Aber seine im höchsten Sinne produktive Natur nahm nicht nur auf, sondern ahmte zugleich auch schaffend nach. Sämtliche Richtungen auf vokalem und instrumentalem Gebiet, die seinen Lebensweg kreuzten, weckten seinen Nachahmungstrieb und dabei zeigt sich, daß seine Anpassungsfähigkeit nicht weniger erstaunlich war als sein Anpassungsbedürfnis. Dem Meister, der gerade den stärksten Eindruck auf ihn machte, verschrieb er seine ganze Seele, ja er schlüpfte sozusagen in die Haut des Vorbildes gelegentlich so völlig hinein, daß das Werk des Schülers von dem des Meisters kaum zu trennen ist. Das hinderte aber durchaus nicht, daß oft schon wenige Wochen darauf ein neues Ideal auftauchte, das seinem Schaffen wieder eine ganz andere Richtung gab. Nur ganz wenige Meister, vor allem Schobert und

Chr. Bach, haben ihren Einfluß auf den jungen Mozart dauernd zu behaupten vermocht. Man kann daher von einer bestimmten Schule bei ihm nur sehr bedingt reden, er war eben immer der Schüler des Meisters, an dessen Kunst sich seine junge Seele gerade mit klammernden Organen festgesogen hatte.

Trotzdem wäre es sehr verhängnisvoll, wollte man in Mozarts Entwicklung ein chaotisches Spiel des Zufalls erblicken. Das Verbindende, Persönliche fehlt auch bei ihm so wenig wie bei irgendwelchem großen Künstler. Die Philistermethode, die das Wesen des Genies durch Zusammenzählen von „Einflüssen" errechnen will, ist hier weniger am Platze denn je. Auch Mozart hat nichts nachgeahmt, wozu er nicht vorher die Anlage in sich selbst getragen hätte, und wenn er sich zu diesem oder jenem Meister besonders hingezogen fühlte, so geschah dies aus der ihm selbst unbewußten Erkenntnis heraus, daß das betreffende Vorbild die eine oder andere Seite seines eigenen Wesens in besonderer Reinheit wiederspiegelte. So sind alle jene Künstler zwar von außerordentlichem Einfluß auf ihn gewesen, aber weniger durch das, was sie ihm gaben, als durch das, was sie in seiner Seele aus dem Schlummer weckten und bekräftigten. Sein Wesen verlangte nach einer solchen Bekräftigung der eigenen Gefühls- und Gedankenwelt, es drängte darnach, über die eigenen Bedürfnisse ins klare zu kommen, um nicht immer neuen Möglichkeiten preisgegeben zu sein. Göthe schreibt einmal mit Beziehung auf sich: „Wie sauer wird's dem Menschen, ohne Überlieferung, ohne Lehre zur rechten Zeit sich selbst zu finden und zu helfen"[1]. Dieses Wort hat sich auch an dem jungen Mozart bewahrheitet. Unendlich Vieles hat er in sich aufgenommen und nicht Weniges davon, genau wie der junge Göthe, später als mit seinem Wesen nicht vereinbar instinktiv wieder abgestoßen. In vielen seiner Jugendwerke hat er sich mit der Rolle des naiven Nachbildens begnügt, ohne jeden Anspruch auf besondere Originalität, und seine Entwicklung hat sich denn auch nicht in gerader Linie vollzogen, sondern ruckweise, in einzelnen Wellen, gleichwie das Meer viel Schlamm auswirft, bis es eine Perle zu Tage fördert.

An die Öffentlichkeit trat der junge Mozart zuerst mit Sonaten. Zwanzig Jahre früher wären es höchstwahrscheinlich noch Suiten gewesen. Denn damals hatte diese Form soeben mit S. Bach und

[1] An Frau v. Stein 10. Febr. 1787. Briefwechsel (Wahle) II 279.

Händel ihre klassische Blütezeit erreicht, neben der die von Joh. Kuhnau unter Anlehnung an die Violinsonate begründete Klaviersonate lange einen schweren Stand hatte. Zum Teil kam die Wendung aus der Suite selbst heraus. Während sich die Franzosen als eifrige Hüter der einzelnen Tanztypen und ihrer rhythmischen Eigenart erwiesen, strebten die Italiener mehr und mehr darnach, diese Eigenart zu Gunsten eines subjektiveren Ausdrucks und glänzenderer Wirkung abzuschleifen und zu verflüchtigen, so daß schließlich an die Stelle der alten Allemanden, Couranten, Giguen usw. Charakterstücke allgemeiner Art traten, bei denen außer der zweiteiligen Form kaum noch etwas an den alten Tanzcharakter erinnerte. Den entscheidenden Vorstoß hat in dieser Hinsicht D. Scarlatti (1683—1757) in seinen »Essercizi« unternommen, der erste bedeutende Vertreter des modernen Geistes in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts[1]. Diese meist einsätzigen Stücke, die nach Inhalt und Form die Hand des Genies verraten, haben für den späteren ersten Sonatensatz die Grundzüge der beiden Formen festgestellt, die wir auch bei Mozart wiederfinden: die eine beginnt den zweiten Teil mit dem Hauptthema auf der Dominante und lenkt dann nach einer rein melodischen Durchführung in die zweite Hälfte des ersten Teils zurück, die andere aber wiederholt nach der Durchführung den ganzen ersten Teil, wenn auch in gedrängterer Form. Auch in Deutschland wandelte sich die Suite von der ursprünglichen Tanzform sehr bald zur rein musikalischen um. In S. Bachs „Deutschen Suiten" z. B. hat der Tiefsinn des Meisters die alte Gattung derart erweitert und vergeistigt, daß von Tanzstücken überhaupt kaum mehr gesprochen werden kann; sie beweisen nur, daß die Leistungsfähigkeit der Suite erschöpft war.

Das Erbe hat die Sonate angetreten; freilich hat es ziemlich lange gedauert, bis sie zu einer allgemein anerkannten, festen Form gelangte. Einen Weg dazu hatte Scarlatti in seinen zweisätzigen »Essercizi« gewiesen, einen andern, wichtigeren bot die dreisätzige Form des italienischen Konzertes. S. Bachs „Italienisches Konzert" und verwandte Werke haben auch der Klaviersonate neue Aussichten eröffnet[2]. Daneben aber trieb in Deutschland immer noch die viersätzige alte Kirchensonate ihr Wesen, allerdings mit allerhand Suitenhaftem stark vermischt[3]. Das ist ja überhaupt das Kennzeichen solcher Übergangszeiten:

[1] Seiffert, Gesch. der Klaviermusik S. 419 ff. [2] Ph. Spitta, Bach II 629 ff.
[3] Vgl. die Kirchhoffsche Sonate oben S. 33.

namentlich die kleineren Meister treten zwar für das Neue ein, wollen aber dabei doch, um des lieben Publikums willen, auf das bewährte Alte nicht verzichten. So hat die Klaviermusik lange Zeit von eigentümlichen Mischformen gelebt; ja nicht selten erscheint unter dem Namen Sonate eine unverfälschte Suite[1]. In anderen Fällen ist die Dreisätzigkeit der Sonate zwar erreicht, aber es wird als Zugeständnis an das Publikum zum Schluß noch einer der Lieblingstänze der Zeit, Menuett oder Polonäse, angehängt[2]. Namentlich das Menuett hat sich, wie in der Sinfonie, so auch in der Sonate als einziges Überbleibsel der alten Suite den Zutritt erzwungen; es taucht bald als Mittelsatz, noch häufiger aber als Schlußsatz auf. Es ist unter diesen Umständen kein Wunder, daß die Zahl der Sätze in diesen Sonaten von zwei bis zu einem halben Dutzend schwankt und daß außer den genannten Formen auch noch andere damals gebräuchliche auftauchen[3]. Auch die Tonarteneinheit der Sätze wird unter dem Einfluß der Suite noch häufig festgehalten[4].

Den ersten und folgenschwersten Versuch, in diesen Wirrwarr Ordnung zu bringen, unternahm Ph. Em. Bach und zwar gleich mit seinen ersten gedruckten Sonaten, den „preußischen" (1742) und den „württembergischen" (1743). Er hat nicht allein die Dreisätzigkeit endgültig festgestellt, nicht allein, Scarlattis Anregung folgend, die „klassische" Dreiteiligkeit des ersten Satzes mit Themengruppe, Durchführung und Reprise begründet, sondern auch Wesen und Gedankengehalt der Sonate in andere Bahnen gelenkt. Das beliebte Schlagwort vom „galanten Stil" erschöpft nicht entfernt die Kunst dieses merkwürdigen Mannes, in dem sich Züge der Aufklärung alten Schlages mit dem Geiste von Sturm und Drang, ja der späteren Romantik

[1] So durchweg in den Sonaten von Amandus Roffeld und von Krause; beide genügen der Sonate mit einem raschen oder langsamen Satz allgemeinen Charakters und verbinden mit ihm eine ganze Reihe von Tänzen. Aber auch noch Wagenseil bringt in einer A dur-Sonate eine vollständige viersätzige Suite alten Stils (vgl. Sammelband der Dresdener Bibliothek mus. c. Ch. 6 Nr. 6). [2] Das ist der Standpunkt z. B. des Dresdeners Chr. S. Binder. Auch Agrell läßt in seinen Sonaten op. 2 den drei regelmäßigen Sätzen noch eine „Aria" nebst Menuetten und Polonäsen folgen. [3] So bringt G. M. Rutini in einer F dur-Sonate ein Instrumentalrezitativ als Mittelsatz und Wagenseil eröffnet die 11. Sonate der genannten Sammlung mit einer französischen Ouvertüre. [4] Dagegen kommt das ebenfalls der Suite geläufige Ausweichen in die Moll- oder Durtonart derselben Stufe häufig vor.

beständig kreuzen[1]. Er ist in vielen Dingen sogar das gerade Widerspiel des galanten Geistes, sofern man darunter eben die Vorliebe für ein teils anmutiges, teils empfindsames Spiel der Gedanken und Gefühle versteht. Trotz aller modischen Einkleidung und trotz des mitunter unklaren Überschwangs, der solchen Neuerern stets zu eigen ist, verlangt Bach in seinen Sonaten weit mehr vom Hörer, er reißt ihn oft über seltsame Höhen und Tiefen hinweg und zwingt ihn, hierin ein echter Bachsohn, namentlich durch eine Harmonik von oft geradezu wilder Kühnheit, in Gebiete des Seelenlebens hinein, die den „Galanten", auch seinem Bruder Christian, durchaus ferne lagen. Vor allem aber hat er die Sonate, namentlich ihren ersten Satz, zum Träger eines stetigen, geordneten Gefühlsverlaufs gemacht. Nicht die Freude an schweifender Phantasie oder am bunten Wechsel der Gegensätze hat ihm die Feder geführt, sondern der norddeutsche Sinn für Zucht und Ordnung, das Streben nach organischer Einheit. So spinnt er oft genug schon in der Themengruppe, hierin der richtige Vorgänger Haydns, das zweite Thema aus dem ersten heraus, vor allem aber ist er in den Durchführungen zu ganz neuen Grundsätzen gelangt. Hier war bisher ein einfaches melodisches Weiterspinnen und Aneinanderreihen der Hauptgedanken der Brauch gewesen. Bach zergliedert und zerlegt sie, bringt die Teile in immer neuer Beleuchtung und sucht ihren Ausdrucksgehalt auf jede Weise zu erschöpfen. Er hat damit, in augenscheinlicher Anlehnung an seinen Vater, die „thematische Arbeit" zum Hauptgrundsatz der modernen Sonate erhoben. Natürlich erhielt der Sonatensatz dadurch auch einen ganz veränderten seelischen Gehalt. Die Durchführungen waren bisher oft genug bloße Rück- und Übergänge gewesen, jetzt wurden sie zum Kern des ganzen Satzes, zu Trägern der höchsten seelischen Spannung innerhalb seines Gefühlsverlaufs, und damit gewann natürlich auch die Reprise ein ganz anderes Gesicht. Zugleich hat er aber auch, ein weiterer Beweis für sein feines Stilgefühl, die Suitenelemente nach Möglichkeit ausgeschlossen. Die Tragweite dieses Schrittes ist nicht sofort nach Gebühr erkannt worden: eine ganze Reihe seiner Nachfolger, die zwar die drei Sonatensätze übernahmen, ihnen aber noch verschiedene Tanzsätze anhängten, bewies damit nur, daß sie in den eigentlichen Geist der Bachschen Sonate

[1] Vgl. die treffliche Arbeit von R. Steglich im Bachjahrbuch 1915, S. 60ff. und H. Jalowetz SIMG XII 419ff. Eine ganz abweichende Darstellung der Genesis des modernen Stils bei F. Torrefranca RMI 1910, 276ff.

nicht eingedrungen war. Denn dieser drängte, wie ursprünglich auch die Opernsinfonie A. Scarlattis, weit eher zur Ein- als zur Mehrsätzigkeit hin; tatsächlich besitzen wir von Bach zweisätzige Sonaten, in denen der langsame Satz auf ein paar überleitende Takte zusammengeschmolzen ist[1]. Mit seiner neuen Art der thematischen Gedankenentwicklung aber, durch die er den dreiteiligen Allegrosätzen Scarlattis ein festes Rückgrat verlieh, hat Bach der klassischen Sonate die Bahn vorgezeichnet. Auch damit ist er lange Zeit nicht allgemein durchgedrungen. Denn auch abgesehen von den weit höheren Ansprüchen, die diese Art an die Komponisten stellte, machte die ältere italienische Form noch bis in die klassische Zeit hinein ihre Rechte wirksam geltend. Vor allem hat sie sich in Süddeutschland siegreich zu behaupten vermocht und hier durch G. Chr. Wagenseil eine dem süddeutschen Wesen angepaßte Umformung erfahren. Es ist kein Wunder, daß man in Wien, dem Hauptsitz der volkstümlichen Tanzmusik, auch in der Sonate die Tanzsätze nicht missen mochte, und es wurde bereits gezeigt, wie sehr auch Wagenseil in einzelnen seiner Sonaten diesem Verlangen entgegenkam. Zu einer geschlosseneren Form ist er dagegen in seinen »Divertimenti da cimbalo« op. 1—4 gelangt[2]. Zwei Drittel der Stücke sind dreisätzig mit der Reihenfolge Rasch—Langsam—Rasch, charakteristisch ist dabei aber die entscheidende Rolle des aus der Suite übernommenen Menuetts, das meist als Schlußsatz, seltener als Mittelsatz erscheint[3]. Aber auch das letzte, viersätzige Drittel ist lediglich durch Erweiterung der Dreisätzigkeit entstanden, namentlich da, wo zwischen die beiden Ecksätze Andante und Menuett eingeschoben sind[4].

Diese Form verrät deutlich den Einfluß von Wagenseils italienischen Zeitgenossen, Meistern wie B. Galuppi (1706—1785), G. A. Paganelli, D. Paradisi (1710—1792), G. B. Pescetti (um 1704—1766) u. a., nur daß bei diesen noch größere Freiheit in der Reihenfolge der Sätze herrscht und das Menuett z. B. häufig durch freie Sätze, besonders durch flüssige Giguen, ersetzt wird.

[1] Auch Friedemann Bach huldigt in seinen Klaviersonaten in E- und F dur diesem Grundsatz. Vgl. M. Falck, W. Fr. Bach 1913, S. 70 ff. [2] Es sind vier Sammlungen zu je sechs Divertimenti, die erste trägt das Datum 1753 und bringt eine für den Vortrag wichtige Vorrede. [3] Zweimal taucht auch die Form: Allegro-Più Allegro-Menuetto auf, offenbar unter dem Einfluß der zweisätzigen »Essercizi« Scarlattis, denen hier noch ein Menuett angehängt wird. [4] Nur einmal (op. 2 Nr. 4) erscheint neben dem Menuett noch eine Polonäse als Mittelsatz; in op. 4 Nr. 5 ist den drei Sätzen noch eine »Ricercata« vorangeschickt.

Auch der innere Bau der Allegrosätze ist ein anderer als bei Ph. E. Bach. Zwar geht die Behauptung zu weit[1], sie seien durchweg zweiteilig und wiederholen nur den zweiten Abschnitt des ersten Teils. Schon Scarlatti kehrte ja in einzelnen Sätzen zum Anfange seines ersten Teils zurück, um ihn, allerdings in gedrängterer Form zu wiederholen; auch seine Nachfolger sind auf diese Art immer wieder zurückgekommen[2], und gerade Wagenseil neigt, gleich den Wiener Sinfonikern dazu, die Reprise vollständig oder doch nur mit geringer Verkürzung zu bringen. Das Entscheidende für den Unterschied zwischen der italienisch-süddeutschen und der norddeutschen Sonate, die in letzter Linie ebenfalls ein Absenker italienischen Geistes ist, liegt aber in der grundsätzlich verschiedenen Art der Gedankenverarbeitung. Im Gegensatz zu der logischen Art Bachs huldigen die Süddeutschen, Wagenseil an der Spitze, noch durchaus dem Scarlattischen Grundsatz des freien, aber rein melodischen Weiterspinnens der Gedanken, der gelegentlich auch die Einführung ganz neuer Motive in den Durchführungen nicht ausschließt. Diese naivere süddeutsche Kunst trat eben auch an die Sonate von einer ganz anderen Seite heran: nicht die Darstellung eines geordneten Gedankenverlaufs war ihr die Hauptsache, sondern das phantasievolle Spiel mit wechselnden Ideen und Stimmungen. So ist ihr gleich die Themengruppe mindestens ebenso wichtig wie die Durchführung. Schon Wagenseil bringt hier drei Themen, die zwar noch nicht so scharf wie später, aber doch fühlbar genug voneinander unterschieden sind: Hauptthema, Seitenthema (in der Dominanttonart) und Schlußsätzchen[3].

Die harmonischen Grübeleien Bachs sind Wagenseil fremd, nur der plötzliche Wechsel von Dur und Moll findet sich bei ihm manchmal bis zum Überdruß, und darin, wie auch in dem Glanz und der Gewandtheit des Stils, zeigt sich der Einfluß Scarlattis[4]. Daneben taucht aber ein anderer auf, der sich ebenfalls für die weitere Entwicklung der Sonate als sehr fruchtbar erweisen sollte: die österreichische Volksmusik. Liederanklänge, flotte Marsch- und kurze Juchzer-

[1] WSF I 38. [2] Ein leicht zugängliches Beispiel bietet der zweite Satz in Galuppis A dur-Sonate in Pauers Alten Meistern des Klavierspiels II, S. 74 ff. [3] Diese Schlußthemen sind alle sehr knapp und häufig volkstümlich gehalten, harmonisch liegt ihnen gewöhnlich die Kadenz IV—V—I zugrunde. [4] Auch die Albertischen Bässe hat Mozart schon bei Wagenseil und nicht erst auf der Pariser Reise (WSF I 37 ff.) in Hülle und Fülle kennen gelernt.

motive, Melodien in Terzen- und Sextengängen, wie wir sie auch schon bei Mozart, Vater und Sohn[1], antrafen, aber auch verschwiegene Naturbildchen und andere „Geschichten aus dem Wiener Wald" gehören hierher[2]. Damit schlich sich der alte Suitengeist, auch abgesehen vom Menuett, doch wieder in die Sonate ein; welche Blüte dieser Vereinigung von Volks- und hoher Kunst entsprießen sollte, hat dann J. Haydns Beispiel gezeigt.

Natürlich haben besonders die kleineren Talente häufig versucht, die norddeutsche und die italienisch-süddeutsche Sonatenform miteinander zu verbinden, sei es daß sie in verschiedenen Werken bald das eine, bald das andere Muster benutzten oder gar in demselben Werke beide miteinander zu verschmelzen trachteten. Ein Beispiel dafür haben wir bereits in L. Mozart selbst kennen gelernt[3], weitere sollten seinem Sohne in den deutschen Meistern, mit denen er auf der Pariser Reise zusammentraf, begegnen. Der erste davon war J. G. Eckardt[4], ein Meister, der von Ph. E. Bach, seinem Lehrer[5], zwar die Dreisätzigkeit und die Durchführungsarbeit übernahm, aber die ganze Form doch dem Pariser Geschmack zuliebe und unter italienischem Einfluß ins Gefällige und Salonmäßige umbildete. In Mozarts erster Sonate weisen Anlage und Stil bis auf den (in seinem Übermaß ganz unbachschen) Gebrauch der Albertischen Bässe herab auf das Eckardtsche Vorbild hin. Aber auch der Vater, dem wir ja wohl überhaupt die endgiltige Fassung aller dieser Stücke verdanken, ist mit den Sequenzen in der Durchführung, einzelnen figurativen Wendungen und der Art, das Andante nach dem Muster mancher Sinfoniesätze aus einem einzigen Motiv herauszuspinnen, deutlich vertreten[6]. Dagegen tritt im letzten Satz ein weiterer Meister auf den Plan, der Eckardt bald ganz aus Mozarts Gunst verdrängen sollte, Johann Schobert.

[1] S. oben S. 14. [2] Meist tritt dieser Volkston in den Hauptthemen hervor, während die Seitenthemen figurativen Charakter tragen. [3] S. oben S. 13 ff. [4] Über ihn vgl. WSF I 41 ff. In Betracht kommen vor allem Eckardts »Six sonates pour le clavecin« von 1763. [5] Auf den Bachschen Einfluß weisen WSF mit Recht hin; die Notiz bei Gerber Neues Lex. II 16 über den „Versuch" ist zwar sicher ein Irrtum, deutet aber doch auf den Unterricht bei Bach hin. [6] Die Schlußphrase des ersten Satzes, die WSF als von Eckardt entlehnt bezeichnen, taucht an derselben Stelle schon in L. Mozarts A dur-Trio auf (Seiffert S. 58); sie gehört wohl zum Gemeingut der damaligen Zeit. Dagegen überrascht im 5.—8. Takt des Menuetts eine ausgesprochen Stamitzsche Wendung, die erste in Mozarts Werken.

So sehr Schoberts Persönlichkeit den Mozarts mißfiel, so war er doch, besonders für ein junges Künstlergemüt, die fesselndste Erscheinung, die das damalige Paris aufzuweisen hatte. Er war ein richtiges Kind des Sturms und Dranges, reizbar und unruhig, oft von dämonischer Glut und namentlich stets zu Neuerungen bereit. Schon daß er Violinsonaten, Trios und Quartette mit obligatem Klavier schrieb und dadurch zum Ahnherrn unserer heutigen Kammermusik mit Klavier geworden ist[1], sichert ihm einen hervorragenden Platz in der Geschichte. Daß Mozart seinen ersten Sonaten die Violine, wenn auch nur ad libitum, hinzugefügt hat, ist das erste sichtbare Kennzeichen des Schobertschen Einflusses. Leider sind wir über den Bildungsgang des merkwürdigen Mannes noch fast ganz im Dunkeln. Aus seinen Werken ergibt sich mit Sicherheit nur, daß er von der Mannheimer Kunst aufs Lebhafteste berührt war. Das beweist nicht allein ihr schwungvolles, revolutionäres Wesen und ihr Schwelgen in Stimmungsgegensätzen im allgemeinen, sondern auch eine Menge Anklänge; Schoberts Menuette z. B. sind oft kaum von den Stamitzschen zu unterscheiden[2]. Andere Züge dagegen weisen nach Wien in die Schule Wagenseils: die Anordnung der Sätze mit dem Menuett als Schluß- oder Mittelsatz, die Dreiteilung der Themengruppe, die überraschenden Mollwirkungen (besonders auch die leidenschaftlichen Molltrios der Menuette), endlich so manche, teils in kurzen hüpfenden Motiven, teils in raschen Sechzehnteln dahineilende Allegrothemen. Sicher hat Schobert diese Wiener Klaviermusik auf seinem Wege von Schlesien nach Paris an der Quelle kennen gelernt, einen Umweg über Italien anzunehmen liegt kein Grund vor[3].

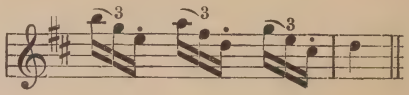
Aber Schobert war, ganz anders als die jüngeren Mannheimer, der Mann, alle diese Einflüsse nicht zur Manier erstarren zu lassen, sondern zu einem lebendigen, höchst persönlichen Stil weiterzubilden. Schon seine Eigenschaft als Pianist (und zwar als moderner Pianofortespieler) ermöglichte es ihm, die orchestralen Wirkungen der Mann-

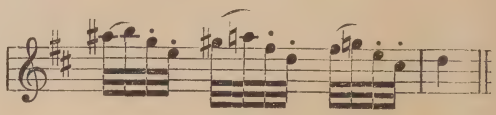
[1] Unter seinen Vorläufern sind die wichtigsten S. Bachs Sonaten für Violine, Gambe und Flöte mit Klavier und Rameaus »pièces de clavecin en concert«. Von ihnen unterscheidet sich aber Schobert außer durch seinen moderneren Stil vor allem durch die herrschende Rolle des Klaviers, wenn man auch freilich nicht so weit gehen darf, die Streichinstrumente, wie dies tatsächlich bei Mozarts Pariser Sonaten der Fall ist, bloß als Zusatz »ad libitum« zu behandeln. Vgl. H. Riemann a. a. O. S. VIII f. [2] Riemann S. XV. [3] WSF I 73.

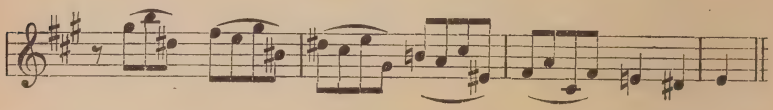
heimer auf das Klavier zu übertragen. Sein Klavierstil übertrifft an Vollgriffigkeit und namentlich an virtuoser Selbständigkeit der linken Hand alles, was Mozart bisher kennen gelernt hatte. Aber auch im Ausdruck seiner Musik war Schobert der richtige Mann für das damalige Pariser Publikum, dem seit Rousseau „Natur" in menschlichen Dingen zugleich auch das Recht zu großen Leidenschaften bedeutete; er war eine der vor Mozart sehr seltenen sentimentalischen Musikernaturen im Schillerschen Sinn[1], und hieraus erklärt sich seine ungeheure Anziehungskraft auf den ihm geistesverwandten jungen Meister. Zwei Hauptseiten seines eigenen Wesens, die schwere Empfindung, die ihn auch in den Allegros zu breiten Gesangsthemen trieb, und die Neigung zu plötzlichen, unvermuteten Ausbrüchen der Leidenschaft, fand Mozart in Schobert verkörpert. Man betrachte daraufhin nur einmal die kantablen Themen der beiden Schobertschen Es dur-Klavierquartette[2]. Für die dämonische Seite aber boten Mozart besonders Schoberts Durchführungen Beispiele genug. Ph. E. Bachs Themenwandlungskunst gegenüber vertreten sie noch den älteren Standpunkt, ja sie führen sogar mitunter noch ganz neue Gedanken ein. Dafür erscheinen an dieser Stelle aber häufig Ausbrüche wilder Leidenschaft, die mit den Gepflogenheiten dieser Gesellschaftskunst in grellem Widerspruch stehen. Die D moll-Sonate liefert einen schlagenden Beleg dafür[3]: da setzt ganz unvermittelt eine lediglich aus ineinandergleitenden dunkeln Harmonien bestehende, gärende Partie ein mit scharfen Sforzati und abgrundtiefen Bässen, die schließlich ebenso überraschend durch ein unwirsches Unisono wieder hinweggefegt wird. Schobert hat damit einen ganz neuen Durchführungstypus geschaffen, den man im Gegensatz zu der logischen Gedankenentwicklung Ph. E. Bachs als Phantasiedurchführung bezeichnen kann: sein Hauptmerkmal ist ein phantastisch erregtes harmonisches Wesen, das oft auf kühnen harmonischen Sequenzbogen von Tonart zu Tonart dahingleitet, mehr improvisiert, als wirklich gearbeitet, aber von unmittelbar packendem Gefühlsausdruck und sehr häufig unter Aufbietung eines großen virtuosen Glanzes. Kein Wunder, daß die Molltonart dabei ein entscheidendes Wort mitspricht, ja sogar psychologisch ganz folgerichtig

[1] Das bezieht sich nur auf den Stimmungsumschlag innerhalb der einzelnen Themen. Die Gegensätze selbst waren natürlich auch der älteren Kunst bekannt, nur wurden sie hier in den raschen und langsamen Sätzen getrennt behandelt.
[2] Riemann S. 83 und 94. [3] Riemann S. 36 f.

mitunter auch noch die Reprise in Mitleidenschaft zieht. Dieser Schobertsche Durchführungstypus ist für Mozart von ganz ungeheurer Bedeutung geworden; er kommt sogar in seiner späteren Zeit, als er im allgemeinen zur Bach-Haydnschen Art abgeschwenkt war, immer wieder zum Vorschein. Auch die Chromatik nimmt gelegentlich unter Schoberts Hand denselben eigentümlich herben und leidenschaftlichen, von der früheren Tränenseligkeit so sehr verschiedenen Zug an, wie später bei Mozart. Ja sogar bis in das Figurenwerk hinein erstreckt sich Schoberts Drang nach Zuspitzung des Ausdrucks. Stellen, die früher so gelautet hätten:



gewinnen bei ihm folgende Gestalt[1]:

In dieser und der folgenden Stelle[2]:



zeigt sich die Verwandtschaft mit Mozart besonders sinnfällig.

Gewiß stehen durchaus nicht alle Werke Schoberts auf derselben Höhe, und bis zu wirklicher Abklärung ist seine genialische Natur überhaupt nicht gelangt. Aber was Mozart von ihm sah, genügte doch, ihn vollständig in seinen Bann zu ziehen. Das beweist gleich die Verbeugung, die er mit dem Thema des Schlußsatzes der ersten Sonate vor dem Pariser Meister machte[3]. Am stärksten sind die Sonaten in D- und G dur (K.-V. 7 und 9) vom Geiste Schoberts berührt. Beide enthalten gleich in ihren ersten Durchführungen jene merkwürdigen

[1] Sonate op. 20 Nr. 3, Satz 1. WSF I 114. [2] Riemann S. 48. Vgl. den Themat. Katalog von Schoberts Werken bei Riemann S. XXI, Nr. 9.

Schobertschen Ausbrüche der Leidenschaft[1] mit den bekannten Ausdrucksmitteln, und besonders starke Gegensätze prallen namentlich im Andante der G dur-Sonate auf engstem Raume aufeinander[2]. Auch die fortschrittliche, beide Hände gleichmäßig beschäftigende Technik ist Schobertisch, ebenso wie der leidenschaftlich düstere Ton der mit einer einzigen Ausnahme (K.-V. 6) nach Wagenseils Vorbild in Moll stehenden Trios der Menuette[3]. Die Menuette selbst weisen dagegen jenen wohl ebenfalls an Schobert genährten Zug zum Gesangsmäßigen auf, den wir schon im Notenbuch von 1764 getroffen haben; ein wahres Prachtstück ist das der G dur-Sonate mit seiner in einem Geranke von Trillern und Triolen eingebetteten Volksmelodie[4].

Überhaupt ist in diesen Sonaten trotz aller Anlehnung an Eckardt und Schobert Mozarts eigene Hand schon deutlich zu erkennen, im Guten wie im weniger Guten. Zu diesem gehören namentlich in den beiden ersten Sonaten das den Anfänger verratende Aneinanderstückeln zwei- und viertaktiger Perioden[5], die die Entwicklung zerreißenden Schlüsse, die Sequenzenreihen väterlichen Angedenkens, aber auch die hier wieder stark auftretende Themenverschwendung. Der erste Satz der D dur-Sonate z. B. bringt gleich in der Themengruppe statt der üblichen drei Themen deren fünf und fügt ihnen in der Durchführung noch ein sechstes hinzu; ja sogar in so knappen Formen wie den Menuetts tauchen manchmal im zweiten Teil neue und zwar stark kon-

[1] In K.-V. 9 zeigt Mozart sogar nicht übel Lust, gleich Schobert die Reprise in Moll zu beginnen, bis sich das Ganze schließlich als falscher Alarm herausstellt. WSF I 84 vermuten in dieser nachträglichen Rückkehr zur Regel wohl nicht mit Unrecht die Hand des Vaters. [2] Schon der Nachsatz bringt im dritten Takte mit dem Unisono und dem grollenden Triller eine Gefühlsentladung, wie sie auch bei Schobert nicht vorkommt; das ist schon ganz der spätere, große Mozart, und man beachte auch, daß er hier zum ersten Male in seinen Werken die Dynamik genau bezeichnet hat. Auch auf das unvermittelt einsetzende chromatische Schluchzen in T. 18 ff. des zweiten Teils sei hingewiesen. [3] Das Trio in K.-V. 9 besteht gleich so manchem Schobertschen Stück (s. o.) lediglich aus einer Folge von Harmonien, ohne melodischen Gedanken. [4] WSF I 85 erblicken dahinter eine französische Ariette. Mir will scheinen, als klänge hier ein süddeutsches Volkslied nach, dessen Spuren sich bei Mozart bis in das Andante der Sinfonie K.-V. 95 und in die Variationen der A dur-Sonate (K.-V. 331) hinein nachweisen lassen. H. Rietsch, der (ZIMG XIV 278 ff.) erstmals darauf hinwies, hat merkwürdigerweise unser Menuett übersehen, trotzdem es in der Originaltonart des Liedes (G dur) steht; allerdings entfernt sich der zweite Teil vollständig von der Liedmelodie. [5] Der erste Satz der C dur-Sonate ist ein Musterbeispiel dafür.

trastierende Gedanken auf (K.-V. 7 und 8). Daß diese Art in Mozarts ganzem Wesen tief begründet war, ist schon mehrfach betont worden. Im Ganzen aber zeigt sich der kleine Mozart bereits hier als der vollendete Kavalier, der sich in der vornehmen Gesellschaft auch musikalisch mit Sicherheit zu bewegen weiß, schwungvoll, ritterlich, voll sprühenden Jugendmutes. Ja, er beherrscht die Sprache dieser Gesellschaftskreise bereits so gut, daß man das Fehlen wirklich kindlicher Züge, wie sie das Notenbuch aufweist, fast darüber vergißt. Aber auch andere Züge seiner Natur treten deutlich hervor, so jene merkwürdig drängende Empfindung eines übervollen Herzens, wie sie sich namentlich in dem G dur-Adagio von K.-V. 7 kundgibt. Dieses Stück mit seiner schwellenden Sehnsucht, seiner träumerisch pochenden Quinte im Tenor[1], seinen chromatischen Schmerzen und seiner verhaltenen Synkopenerregung[2] konnte damals wohl von keiner anderen Hand geschrieben werden, als von der seinigen.

Die Form dieser Sonaten ist noch die alte Wagenseilsche: Allegro, Andante, Menuett mit Trio; die ersten Allegros sind dreiteilig und beginnen die Reprise mit dem Hauptthema[3]. Die Violine kommt dem Klavier gegenüber kaum einmal mit einigen schüchternen Imitationen zum Wort und hat, sehr im Gegensatz zu Schobert, nichts Selbständiges zu sagen.

Ein wesentlich anderes Gesicht zeigen die in London und im Haag entstandenen Sonaten (K.-V. 10—15 und 26—31 S. XVIII. 5—16). Nicht als ob sich Mozart von seinen bisherigen Vorbildern losgesagt hätte. Gerade Schoberts Geist wirkt vielmehr bis in seine spätesten Jahre bei ihm nach, einfach deshalb, weil er Geist von seinem eigenen Geiste war. Aber die älteren Eindrücke verbanden sich nunmehr mit frischen, deren Hauptvermittler J. Chr. Bach war. Auch vollzog sich der Umschwung nicht mit einem Schlag: die Sonaten K.-V. 10 und 13 zeigen noch die alten drei Sätze, K.-V. 13 und 14 zudem noch die frühere vollständige Reprise, auch im einzelnen ist der Pariser Geschmack

[1] Das Vorbild für diese Triolenbewegung scheint in manchen damaligen Sinfonie- und Konzertadagios zu liegen. Vgl. auch Nr. 35 des Notenbuches. Der Baß gehört übrigens zu den Lieblingen der Schobertschen Muse, vgl. Riemann S. 94 und 112. [2] Die Synkope tritt hier bereits in der für Mozarts spätere Rhythmik charakteristischen Weise auf. [3] Nur die C dur-Sonate macht nach beiden Richtungen eine Ausnahme: sie ist viersätzig und wiederholt in der Reprise nur das Seitenthema.

noch am Werke[1]. Sonst aber herrscht in Zahl und Reihenfolge der Sätze größere Freiheit: K.-V. 11, 12 und 15 sind zweisätzig, K.-V. 14 läßt auf zwei Allegros ein Menuett folgen. Das bedeutet ein Abschwenken von Wagenseil und Schobert zu den Italienern, an dem der auf den Anschluß an den Geschmack des jeweiligen Publikums sorgsam bedachte L. Mozart sicher nicht unbeteiligt war. Ganz italienisch ist das Andante von K.-V. 12 mit seiner durchgehenden gefühlvollen Gesangsphrase, italienisch auch die auf das zweite Thema beschränkte Reprise im ersten Satz von K.-V. 10 und im letzten von K.-V. 15. Auch daß Mozart jetzt für die Stadt Händels schrieb, merkt man dem Beginn von K.-V. 15 deutlich an. Das Wichtigste aber ist die sich in diesen Sonaten Schritt für Schritt vollziehende Annäherung Mozarts an Joh. Chr. Bach.

Was Bach für unsern klassischen Instrumentalstil bedeutet, ist erst in jüngster Zeit erkannt worden[2]. Daß er in die Reihen des Mannheimer Fortschritts gehört, steht fest; ob er freilich schlankweg als Schüler von Stamitz zu betrachten ist oder außer dem „singenden Allegro" auch noch andere Eigentümlichkeiten seines Stils aus Italien mitgebracht hat, ist noch sehr die Frage. Denn die Italiener haben ihn nicht ohne Grund beständig als einen der Ihren gepriesen; tatsächlich beweisen seine Werke aus den italienischen Jahren, besonders seine Opern, wie sehr er zum Italiener geworden war. Seine natürliche Anlage hat diese Wandlung begünstigt. Er war der weichste, weiblichste Charakter unter den Söhnen Seb. Bachs, aber auch zugleich der beweglichste und anpassungsfähigste. Diese Grundzüge seines Wesens hat auch die Berührung mit dem Mannheimer Geist nicht zu verwischen vermocht. Er schließt sich zwar der neuen, subjektiven Art, für deren Stimmungswechsel übrigens schon in seinen italienischen Opern wichtige Beispiele vorliegen, rückhaltslos an, aber seine Gegensätze führen weder über solche Höhen und Tiefen hinweg wie bei Stamitz, noch in solche Strudel der Leidenschaft hinein wie bei Schobert; es vollzieht sich alles weit manierlicher und eleganter, und der italienisierte Deutsche offenbart sich auch in dem Vorwiegen des Anmutigen

[1] Vgl. das Menuett en carillon in K.-V. 14, eine Spielerei in den hohen Lagen des Klaviers; auch den zweiten Satz von K.-V. 13 halten WSF I 103 für eine Nachahmung der französischen »complaintes«; man beachte übrigens in diesem Stück und dem folgenden zweiten Menuett den zäh festgehaltenen Mollcharakter.
[2] Schwarz a. a. O., H. Riemann, Präludien und Studien III 181 ff.; Handbuch der Musikgesch. II 3, 131.

und Elegischen vor dem Leidenschaftlichen und Pathetischen. Daß darin natürlich nicht etwa der Vorwurf oberflächlicher Arbeit liegt, beweisen allein seine Mailänder Quartette, die des Schülers von Seb. und Ph. E. Bach und von Padre Martini durchaus würdig sind.

So hat Bach auch in seinen Klavier- und Violinsonaten dem jungen Mozart ein durch die neue Stilwandlung hindurchgegangenes, modernisiertes Italienertum vermittelt. Dazu gehören die Freiheit in der Zahl und Anordnung der Sätze, das Schwanken zwischen den beiden Arten der Reprise (wobei sich Mozart allerdings von K.-V. 16 an für die zweite, unvollständige, entschieden hat), endlich die Einführung neuer Formen, wie des Rondos, und zwar sowohl in seiner französischen Gestalt (mit einem Seitensatz in Moll)[1], als in der deutschen (mit mehreren Seitensätzen)[2].

Aber auch innerhalb der Sätze beginnt sich unter Bachs Einfluß ein neuer Geist zu regen. Die Neigung zu gesangsmäßigen Allegrothemen hatte dieser bereits aus Italien mitgebracht[3], sie tritt jetzt auch bei Mozart mehr und mehr zutage[4] und bildet von nun an in immer stärkerem Maße ein Hauptmerkmal seiner raschen Sätze. Mozart ist somit freilich nicht der Erfinder dieser „singenden" Allegrothemen gewesen, zu denen die Ansätze damals von allen möglichen Seiten zusammenkamen[5], wohl aber hat er aus ihnen und aus ihrer Verschmelzung mit den gegensätzlichen Elementen[6] einen neuen Stil geschaffen, der an Geschlossenheit alle Leistungen seiner Vorgänger weit übertraf und in letzter Linie eben in seiner Persönlichkeit wurzelte.

Auch das Verhältnis der einzelnen Gedanken zu einander hat Mozart in London anders auffassen gelernt. Die ältern deutschen Sonatenmeister, vor allem Ph. E. Bach (s. o.), aber auch Wagenseil, legten auf schroffe Gegensätze zwischen Haupt- und Seitenthemen keinen besonderen Wert; sie behandelten weit eher das Seitenthema gelegentlich als bloßen Absenker des Hauptthemas. Bei Christian Bach

[1] Vgl. Schlußsatz von K.-V. 11, wo der mit dem Hauptsatz thematisch verbundene Seitensatz sogar ein Menuett ist. [2] Schlußsatz von K.-V. 12. Zum Unterschied der beiden Typen vgl. WSF I 110. [3] Vgl. Pergolesis bekanntes G dur-Trio in Riemanns Collegium musicum Nr. 29, Satz 1. [4] K.-V. 10, 13, 14, 28, 29, 31, erste Sätze. [5] Vgl. auch Joh. Stamitz, für Mozart besonders aber noch Schobert, s. o. S. 87. Aber auch in der dritten „Preußischen" Sonate Ph. E. Bachs (E dur) findet sich ein kantables Allegrothema. [6] Vgl. K.-V. 14, S. 1, wo das kantable Motiv erst in dem schwungvollen Sechzehntelanlauf erreicht wird.

dagegen werden beide von Anfang an nach Mannheimer Vorbild als scharfe Gegensätze erfunden und außerdem durch nachdrückliche Schlüsse voneinander abgesondert. Von diesem Geiste, der das gerade Gegenteil der auf Geschlossenheit der Gedanken dringenden Art Ph. E. Bachs und J. Haydns war, ist bereits L. Mozart im ersten Satze seiner dritten Sonate berührt, und es ist sicher kein Zufall, daß das Seitenthema Leopolds im ersten Satze von Wolfgangs C dur-Sonate K.-V. 14 leicht verändert wiederkehrt.

Im allgemeinen ist Mozarts Stil unter dem Einflusse Bachs flüssiger und eleganter geworden. In den raschen Sätzen, namentlich den Rondos, erscheinen die Bach eigentümlichen frischen, sprühenden Rhythmen, dagegen ist jene aus italienischer Süßigkeit und deutscher Träumerei zusammengewobene Melodik der Bachschen langsamen Sätze, die dann den Opernkomponisten Mozart durchs Leben begleitet hat, in diesen Sonaten noch verhältnismäßig spärlich vertreten. Vollendet ist Mozarts Annäherung an den Bachschen Stil in den sechs holländischen Sonaten, für die sogar ein bestimmtes Muster, Bachs »Six sonates de clavecin« op. 5 festgestellt werden konnte[1].

So war Bachs Vorbild für Mozart eine willkommene Ergänzung des Schobertschen. Hatte dieser die dunklen Töne in seiner Brust zum Klingen gebracht, so spiegelte jenes die schwärmerische, optimistische Seite seines Wesens wieder. Gewiß hat der eine den andern nicht mechanisch abgelöst, wie überhaupt die Einheit von Mozarts Persönlichkeit allen Lehrmeistern zum Trotz auch in diesen Sonaten zum Ausdruck kommt. Plötzliche Trübungen fehlen auch hier nicht, und gleich die vier ersten Takte von K.-V. 15 offenbaren einen außerdem noch durch f und p bezeichneten[2] Stimmungsumschlag, der für Mozarts Themenbildung bis in die große C dur-Sinfonie hinein charakteristisch geblieben ist: ein kraftvoller Anfang, dem dann ganz unerwartet eine leise, nachdenkliche Fortsetzung folgt — Mannheimer Geist, ins Mozartsche übertragen. Auch in den Seitensätzen der Rondos wird der Mollcharakter zäh festgehalten[3]. Dagegen fehlt in den drei Variationenwerken aus dieser Zeit[4] die Molltonart noch ganz, trotz-

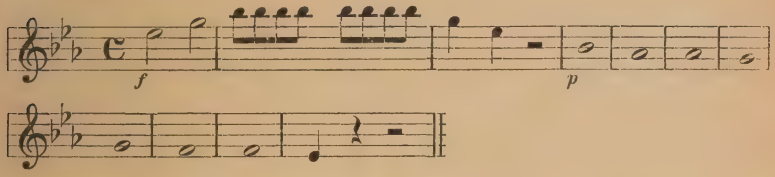
[1] WSF I 150 f. [2] Für die Dynamik ist besonders das Rondo von K.-V. 12 wichtig, vgl. auf S. 6 oben die mitten in die Phrase hereinplatzenden Fortes. [3] In K.-V. 30 wird er durch die Vorschrift »poco Adagio« und die echt Mozartsche Synkope mit langem Halteton noch verschärft. [4] K.-V. 24, 25, S. XXI. 1—2, und 31, S. XVIII. 16, letzter Satz.

dem Mollvariationen damals bei Meistern wie Eckardt und Honauer bereits üblich waren[1]. Wohl aber hebt sich in allen drei Reihen eine Variation heraus, die dem Thema eine ganz besondere Seite abzugewinnen sucht: in K.-V. 31 ist es eine seltsam erregte Synkopenvariation, in K.-V. 24 und 25 einer jener reichverzierten, tiefempfundenen Adagiosätze, die auch in den späteren Variationen wiederkehren und offenbar Mozarts eigene Errungenschaft sind. Im allgemeinen sind aber diese Variationen rein melismatischer Natur, sie entfernen sich nicht zu weit von der melodischen Linie des Themas. Nur in den Wilhelmusvariationen regt sich erstmals das Bestreben, jeder einen besonderen Charakter zu verleihen und so den Ausdruck des Themas nach verschiedenen Richtungen zu steigern.

Endlich darf das Band nicht vergessen werden, das Mozart auch in England und Holland mit der Kunst seiner süddeutschen Heimat verknüpft. Der »Galimathias musicum« beweist am deutlichsten, wie stark diese Heimatklänge in ihm lebendig waren. Auch in den Sonaten huschen sie ab und zu vorüber, und zum ersten Male begegnet sich Mozart auf diesem Umwege mit Gluck[2].

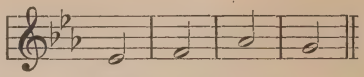
Da für drei von den vier Londoner und Haager Sinfonien abermals Bach und Abel als unzweifelhafte Vorbilder nachgewiesen worden sind[3], kann eine Übersicht über den damaligen Stand der Gattung an dieser Stelle unterbleiben. Alle die bereits besprochenen Bachschen Stileigentümlichkeiten kehren hier wieder, und auch die Orchesterbehandlung schließt sich diesem Muster eng an, besonders was die geringe Selbständigkeit der Bläser anbetrifft. Wie bei Bach, so verrät auch bei Mozart nicht bloß die Dreisätzigkeit, sondern auch die ganze Haltung dieser Sinfonien von den Dreiklangsthemen und Trommelbässen der ersten Sätze an bis zu der häufigen italienischen Arienkadenz herab noch die zeitliche Nähe der neapolitanischen Opernsinfonie, die sich damals noch nicht allzulange von der Oper gelöst hatte. Was Bach in diese Form Neues hineinbrachte, war eine subjektiver gefärbte

[1] WSF I 148. Dagegen fehlt die Mollvariation bei L. Mozart (Seiffert S. 30 ff.). [2] Das Thema des Rondos von K.-V. 12 ist identisch mit dem Seitenthema der Sinfonie des Gluckschen »Re pastore« (1756); die gemeinsame Quelle war wohl Wagenseil, Divertimenti op 4, I 3. In Rondo von K.-V. 30 taucht plötzlich in Moll der Anfang des Liedes „Der hat vergeben" aus dem Augsburger Tafelkonfekt auf (Lindner, Gesch. des deutschen Liedes 1871, Beispiele S. 26). [3] Vgl. WSF 98 ff., 126 ff., wo auf die sechs „Ouvertüren" op. 3 von Bach und die sechs Sinfonien op. 7 von Abel hingewiesen wird.

Thematik nach deutschem Muster, der scharfe Unterschied zwischen Haupt- und Seitenthema und die Rondoform des letzten Satzes. Alles dies kehrt bei Mozart wieder; indessen muß man ihm, allerdings nicht ohne erneuten Hinweis auf die Hilfe des Vaters, zugestehen, daß er sich nicht nur die Herrschaft über diese Form mit ebensoviel Geschick als Raschheit errungen, sondern sie auch in verschiedener Hinsicht mit seiner eigenen Ideen- und Empfindungswelt zu erfüllen verstanden hat. Gleich das erste Thema von K.-V. 16 legt ein beredtes Zeugnis dafür ab:

Ein flotter, energischer Ansturm im Vordersatz und ein stilles, frommes Einkehren in die eigene Brust in dem fast dreimal so langen, gesangsmäßigen Nachsatz! Das sind die beiden uns bekannten Seelen in Mozarts Brust in engstem Verein. Auch der erste Satz von K.-V. 19 bringt echt Mozartsches: die müde Synkopenstelle in Moll, die sich in das Seitenthema einschleicht, und das geradezu fürchterliche Unisono-Ais (auf den schlechten Taktteil), das die Durchführung beginnt und zwei Takte lang eine unheimlich bange Finsternis verbreitet — zugleich das erste Beispiel für jene lapidaren harmonischen Rückungen, mit denen Mozart auch noch später gerne seine Durchführungen einleitet. Die Durchführungen selbst verlaufen, wie in den Sonaten, rein melodisch, aber mit reichlichen Molltrübungen und münden stets in das Seitenthema aus. Diese Seitenthemen gemahnen mit ihrem kurzatmigen Gepräge und ihrem noch deutlich erkennbaren Triocharakter besonders stark an die Art der Theater-, speziell der Buffosinfonie. Am wenigsten Mozartsches Gut enthalten die Schlußrondos. Dagegen ist das G moll-Andante von K.-V. 22 ein bedeutendes Stück und in seiner Mischung gefaßten Ernstes und drängender Verzweiflung echt mozartisch; bei dem B dur-Einsatz des 16. Taktes glaubt man sich schon in die Stimmung des Andantes der großen G moll-Sinfonie versetzt[1]. Auch

[1] Vgl. hierzu H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I. Band, 4. A. 1913, S. 168 ff. und D. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien 1900.

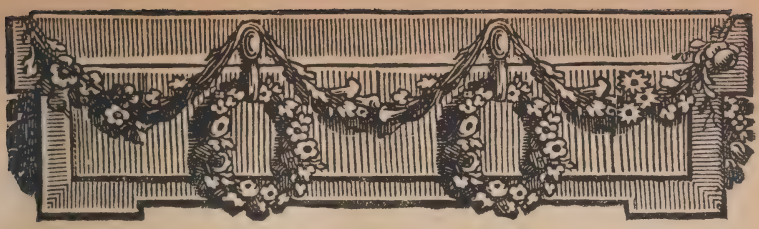
die Bläser reden hier eine beredtere Sprache: in dem Andante von K.-V. 16 weht aus dem Hornsatz



ein bekannter Gruß aus späterer Zeit herüber.

Ganz vereinzelt steht dagegen die B dur-Sinfonie K.-V. 17 in dieser Reihe. Sie ist viersätzig; ihr erster Satz entbehrt des Seitenthemas und spinnt sich im Wesentlichen aus dem Hauptthema heraus, hat aber dafür eine volle Reprise. Auch will sein kräftiger Marschcharakter[1] nicht zum Theaterton der übrigen passen, er weist vielmehr zusammen mit dem Menuett auf die Wiener Serenadenmusik hin[2]. Nach alledem ist es doch recht zweifelhaft, ob das Werk in London entstanden ist[3] oder nicht vielmehr in der folgenden Wiener Zeit und dabei — worauf der unvollendete Zustand der Partitur hinweisen würde — schließlich liegen gelassen wurde. Merkwürdig rückschrittlich ist das Menuett, das mit seinem Festhalten am Grundmotiv und der thematischen Verwandschaft zwischen Menuett und Trio[4] an Mozarts älteste Stücke dieser Art erinnert[5].

[1] Der Baß ist wieder der alte Schobertsche (s. o. S. 87); im übrigen zeigt das Thema die auch in den Sonaten häufige, aus der italienischen Arie stammende Erweiterung von vier auf sechs Takte. [2] Schultz S. 15 f. [3] Zuerst bezweifelt von Wilder, Mozart S. 28. WSF I 99 halten an der Londoner Entstehung fest. [4] Es heißt hier obendrein nach alter Mode Menuetto II. Die motivische Verwandtschaft beider Teile findet sich übrigens auch noch in Haydns C dur-Sinfonie (um 1764, Ges.-Ausg. Bd. II, Nr. 20). [5] S. o. S. 18, 36.



Studien in Salzburg

Leopold Mozart hatte sein Ziel voll erreicht: die Reise hatte ihm und seinen Kindern einen künstlerischen und materiellen Erfolg gebracht, wie er sich ihn nicht größer wünschen konnte[1]. Allerdings hatten die Kinder nunmehr eine Erholung dringend nötig, denn die verschiedenen Krankheitsfälle mahnten deutlich daran, daß ihre Leistungsfähigkeit ihre Grenzen hatte. Namentlich Wolfgang erwies sich als ein körperlich wie seelisch recht zartes Kind. Es gab auf der Reise Augenblicke, wo ihm das Heimweh nach Salzburg bittere Tränen entlockte. Er weinte namentlich, als er erfuhr, sein Freund, der junge Dominikus Hagenauer sei ins Kloster gegangen; er glaubte, er würde ihn nie wieder sehen, und nahm sich vor, als man ihn darüber beruhigt hatte, ihn gleich nach seiner Rückkehr in St. Peter zu besuchen, sich von ihm Fliegen fangen zu lassen und mit ihm Bölzl zu schießen. Anderntheils hatte die Reise sein jugendliches Selbstgefühl gewaltig gehoben. So entgegnete er einem vornehmen Salzburger, der nicht wußte, wie er den Knaben anreden sollte und sich schließlich für das neutrale „Wir" entschied: „Ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg gesehen zu haben." Im allgemeinen aber hatte sein kindlicher Sinn nicht Not gelitten. Er tollte munter auf dem Stock des Vaters im Zimmer umher, spielte mitten zwischen sein Klavierspiel hinein mit seiner Lieblingskatze u. dgl. Aber auch größere Pläne regten sich: er wollte eine Oper schreiben, die von lauter Salzburger Bekannten aufgeführt werden sollte. Von einer regen Phantasie des Kindes zeugt auch das „Königreich Rücken", dessen Herrscher er war; seine Untertanen bestanden aus Kindern, die er mit immer neuen Herrlichkeiten beglückte. Sogar eine Karte ließ er durch einen

[1] Vgl. Histor. moral. Belustigungen des Geistes, Hambg. 1765. VII. Stück. Aristide ou le citoyen, XVI^e discours du 11 oct. 1766 (Lausanne), Hiller, Wöchentl. Nachr. 1766, I 174.

Diener davon entwerfen, für deren Ortschaften er selbst die Namen angab[1].

Aber auch der Ehrgeiz des Vaters war mächtig gewachsen. Er fragte sich allen Ernstes, ob das enge Salzburg überhaupt noch der rechte Boden für die Entwicklung des Talentes seiner Kinder sei. Schon kurz vor der Heimfahrt schreibt er an Hagenauer[2]:

Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne an die Schuldigkeit des Vaters zu gedenken, mich reizen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es jetzt. Sie wissen, daß meine Kinder zur Arbeit gewöhnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, daß eins das andere verhindert, sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit ist ein eisern Pfoad (Hemd) und Sie wissen auch selbst, wieviel meine Kinder, sonderlich der Wolfgangl noch zu lernen hat. Allein wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns so, daß wir ganz gern unsern Wanderbingl über den Rücken nehmen und davon ziehen. Wenigstens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man sie nicht, so habe ich keine Schuld. Doch wird man sie nicht umsonst haben.

Ein seltsames Dunkel liegt über Mozarts wissenschaftlicher Erziehung. Wir wissen weder, ob er in Salzburg eine Schule besucht hat, noch welche; es ist nicht ausgeschlossen, daß der energische und auf seine Bildung so stolze Vater seine Kinder selbst unterrichtet hat. Doch können wir uns von dem Gange seiner Erziehung ungefähr einen Begriff machen. Sie umfaßte außer dem Lesen und Schreiben (aus der mangelhaften Orthographie wird ihm in damaliger Zeit hoffentlich niemand einen persönlichen Vorwurf machen) besonders das Rechnen, das ihm besondere Freude gemacht zu haben scheint[3]. Auf ein Studium von Geschichte und Geographie deutet ein Leitfaden hin, der sich in des Vaters Nachlaß vorgefunden hat[4]. Einen hervorragenden Platz

[1] Marianne bei Nottebohm, Mozartiana S. 137. [2] B IV 260f. [3] S. o. Schachtner S. 28 und B I 13 und 15, wo sich Wolfgang sein Rechenbuch von der Schwester erbittet. [4] Kürtzíste Universal Historie, Nach der Geographia Auf der Land-Karte zu erlernen, Von der studierenden Jugend des Bischöfflichen Lycei zu Freysing. Geschrieben von P. Anselmo Desing, Ord. S. Bened. Ensdorf Cum facultate Superiorum et Priv. Spec. Sac. Caes. Maj. Im Verlag Johann Gastl zu München und Stadt am Hof nächst Regensp. 1756. Vielleicht gehört auch der »Atlas des enfants« (1760) aus seinem eigenen Nachlaß hierher, vgl. Engl MJB 1894, S. 36f.

nahmen die Sprachen ein: Lateinisch, das für einen damaligen Musiker selbstverständliche Italienisch, aber auch Französisch und, wenn man Schlosser[1] glauben darf, auch etwas Englisch. Der Zweck dieser Studien war in erster Linie ein praktischer, und natürlich sind dem Knaben dabei die verschiedenen Reisen ungemein zustatten gekommen. Ganz spärlich sind dagegen die Spuren der deutschen Literatur in Mozarts Jugenderziehung; sie beschränken sich auf die Beziehungen zu Gellert, Geßner und dem Grafen Stollberg[2]. Indessen so ganz „unliterarisch" ist es in der Universitätsstadt Salzburg und in dem Hause des gebildeten L. Mozart sicher nicht zugegangen. Man hat heutzutage über den besonders Gellert und Wieland zugewandten Geschmack des Mannes leicht die Nase rümpfen, allein was vermochte ihm die damalige Literatur Österreichs dagegen zu bieten? Andere Bekanntschaften, wie z. B. die mit J. Chr. Günther, mag der junge Mozart bereits in seiner Jugend auf dem Umwege über Sperontes geschlossen haben. Über alles übrige, besonders auch über seine Beziehungen zur Literatur des Auslandes, wird noch in einem späteren Zusammenhang zu reden sein.

Für seine musikalische Weiterbildung in Salzburg, der sich der Vater mit gewohnter Gründlichkeit unterzog, kommt vor allem ein Arbeitsheft in Frage, das jetzt im Mozartarchiv aufbewahrt wird[3] und mit ziemlicher Sicherheit aus dieser Zeit stammt. Das 82 Seiten starke Heft umfaßt vier Teile, deren jeder für sich von Wolfgang durchnumeriert ist[4]. Das Ganze enthält nicht, wie Jahn und noch Deiters annahmen[5], Übungen im Generalbaß, sondern im strengen Kontrapunkt; vor dem Ende des letzten Abschnitts über den dreistimmigen Kontrapunkt brechen die Studien ab, wohl infolge des Antritts der neuen Reise. Das Heft beweist somit deutlich, daß L. Mozart die damalige Hauptlücke in des Sohnes musikalischer Bildung[6] wohl erkannt hat. Zu Grunde gelegt wurde den Studien das Hauptlehrbuch jener Zeit, der Gradus ad Parnassum von Joh. Jos. Fux (1725), aber in der deutschen Übersetzung von L. Mizler (1742), wie aus dem Hinweis auf S. 56 des „Buches" und auf die im Original nicht erwähnten Intervalle der vergrößerten Sekunde und der vergrößerten

[1] Mozart 3. A. 1844. [2] Vgl. oben S. 33. [3] Eine photographische Wiedergabe besitzt der Herausgeber. Vgl. S. J. Tanejew, Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozart MJB XXIII 1913. [4] Das ganze Heft wurde später von Nissen mit Bleistift durchpaginiert. [5] J I[4] 59. [6] S. o. S. 65.

und verkleinerten Terz hervorgeht. Das Heft ist von Vater und Sohn zusammen geschrieben, und zwar beginnt bei jeder neuen Gattung der Vater gewöhnlich mit den Regeln samt Beispielen, dann läßt er ein Musterbeispiel folgen, das der Sohn nachzuahmen hat. Wolfgangs mit zahlreichen Verbesserungen versehene Aufgaben bekunden zur Genüge, wie unsicher er sich noch damals auf diesem neuen Boden fühlte; auch der Galgenhumor, der ihn einmal die Stimmen als Sign. d'Alto, marchese Tenore, duca Basso bezeichnen läßt, vermag daran nichts zu ändern.

Behandelt werden nur der zwei- und dreistimmige Kontrapunkt, und zwar auf Grund von großenteils aus Fux stammenden Cantus firmi in Kirchentonarten. Die Intervalle, die die kontrapunktierende Stimme mit dem Cantus firmus bildet, sind durch Ziffern bezeichnet; sie haben den Anlaß zu der falschen Annahme einer Generalbaßlehre gegeben. Die dreistimmigen Kontrapunktübungen sind auf drei Liniensystemen geschrieben. Behandelt werden in beiden Arten sämtliche Gattungen bis zum Contrapunctus cum ligaturis und floridus[1].

So war Mozarts theoretische Ausbildung durch diese Studien zwar noch lange nicht vollendet, aber doch um ein gutes Stück gefördert worden. Der Erfolg zeigt sich in den noch vorhandenen Werken aus dieser Zeit.

Als Komponist wurde der Knabe schon bald nach seiner Rückkehr in Anspruch genommen; zum Jahrestag der Konsekration des Erzbischofs (21. Dez. 1766) komponierte er die »Licenza«, d. h. die Huldigungsmusik, die der eigentlichen Festlichkeit angehängt wurde[2]. Für den Hof scheinen auch noch andere, verloren gegangene Kompositionen bestimmt gewesen zu sein, die der Vater in seinem Verzeichnis in dieses Jahr setzt: 6 vierstimmige Divertimenti für verschiedene

[1] Hierher gehört auch ein Blatt von Mozarts Hand im Brit. Museum, von Vincent Novello geschenkt, der es 1829 von Mozarts Witwe erhalten hatte. Es enthält auf vier Zeilen einen auf vier verschiedene Arten gesetzten bezifferten Baß zu einer (nicht mitgeteilten) Melodie. Nach Thomae (AMZ 1871, 483) finden sich diese Zeilen nicht im Gradus ad Parnassum. [2] Die Beschreibung im Hofdiarium bei Pirckmayer lautet: „letztliche war die licenza in Einem recitatif und ein Aria, So welche Musique darüber der Junge Mozard Wolfgang, Sohn des hiesigen Vice Capelmeisters und bewunderungswürdige Knab von 10 iahr, in dem Instrument Ein Vollkommener Meister, auch erst von England hier ankommen, zu iedermans bewunderung componiert hat." Von den beiden erhaltenen Kompositionen dieser Art (K.-V. 36 und 70, S. I. 3, 4) wird dies die erste gewesen sein.

Instrumente, 6 Trios für 2 Geigen und Cello, Märsche und Menuette für Orchester, sowie Fanfarenstücke für Trompeten und Pauken.

Der Erzbischof, der zuerst an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang bei sich einschließen, ohne daß er jemand sehen durfte; in dieser Abgeschlossenheit mußte er ein Oratorium komponieren, zu dem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch so seine Komposition und erhielt bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall.

Das Oratorium (K.-V. 35, S. V. 1 mit Wüllners R.-B.), das am 12. März 1767 am Hofe aufgeführt wurde, ist in Salzburg 1767 gedruckt unter dem Titel:

Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12 V. 30 Du sollst den Herrn, Deinen Gott lieben von ganzem Deinem Herzen, von Deiner ganzen Seel, von Deinem ganzen Gemüth, und aus allen Deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwegung vorgestellt von J. A. W.[1]

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Motzart, alt 10 Jahr.

Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hochfürstl. Conzertmeistern.

Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Kammer-Componist- und -Organisten. —

Das Ort der Vorstellung ist eine anmüthige Gegend an einem Garten und kleinen Wald. Singende:

Ein Lauer und hienach eifriger Christ: Herr Joseph Meisner, —
Der Christengeist: Herr Anton Franz Spitzeder, —
Der Welt-Geist: Jungfer Marie Anna Fesemayrin, —
Die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Maria Magdalena Lippin,
Die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Marie Anna Braunhoferin.

[1] Nach Köchels Vermutung Joh. Adam Wieland, geb. 1710, seit 1734 Kurat, 1766 Vikar in Golling und Anthering, 1767 Pfarrer in Friedorfing, gest. 1774. Mit weit größerer Wahrscheinlichkeit erkennt Hammerle (a. a. O. S. 6, 18) in dem Verfasser Jacob Anton Wimmer, geb. in Mühldorf 1725, gebildet auf dem Gymnasium und der Universität zu Salzburg, 1744 in das Kloster Seeon aufgenommen, wo er nach abgelegter Profeß den Klosternamen Marianus erhielt und 1748 primizierte; bald nachher als Professor und Präfekt an das Gymnasium in Salzburg berufen, 1763—69 Prior von Seeon, nach seinem Rücktritt in Maria Plain bei Salzburg tätig, 1772—80 Lehrer und Seelsorger in Lauterbach; aus dieser Stelle kehrte er ins Kloster zurück und starb 1793. Er war in der Musik erfahren, schon früh mit Leopold Mozart bekannt und hatte für ihn, wie wir S. 4 sahen, verschiedene Texte verfaßt. Schon 1742 wird er in einem Verzeichnisse der actores als „Menander Aulicus" bezeichnet. Er war »comicus« der Universität. Vgl. auch Sattler a. a. O. S. 135.

Nach dem Vorbericht gab die Erwägung, „daß kein gefährlicherer Seelenzustand sei, als die Lauigkeit in dem Geschäfte des Heils", Veranlassung zu der musikalischen Vorstellung, „wodurch man zwar nicht bloß die Sinne zu ergötzen, sondern das Gemüt nützlich zu unterhalten gedachte".

„In dem ersten Teil wird die Gedächtnuß und der Verstand desselben (des lauen Christen) durch den unermüdeten und liebesvollen Eifer des Christlichen Tugendgeistes unter dem Beistand Göttlicher Barmherzigkeit und Gerechtigkeit beschäftiget; in dem zweiten Teil der Verstand besieget, nicht weniger auch der Wille zur Ergebung bereit gemacht und endlichen dieser in dem dritten Teil von der ihme noch anklebenden Forcht und Wankelmuth vollkommen befreyet und gewonnen."

Die Ausführung in Versen, reichlich mit lateinischen Bibelsprüchen nach damaliger Sitte durchsetzt, hat ganz den prosaisch-bombastischen Charakter jener Zeit, wie einzelne Belege zur Genüge zeigen werden.

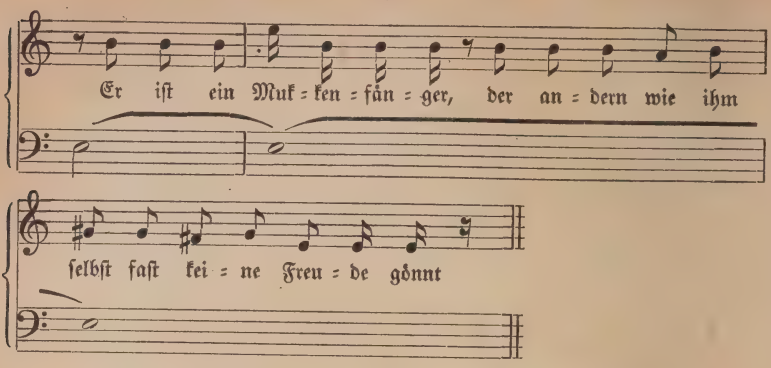
Mozarts Originalpartitur[1] hat den von des Vaters Hand geschriebenen Titel: Oratorium di Wolfgango Mozart composto nel mese di Marzo 1766. Da sie damals noch in den Niederlanden waren, ist wohl ein Irrtum anzunehmen. Wahrscheinlich ist die Komposition Ende 1766 begonnen und im März 1767 vollendet worden; auf dem Textbuch wird Wolfgang als „alt 10 Jahre" bezeichnet. Am 2. April wurde das Oratorium wiederholt[2].

Die Partitur, die 208 Seiten füllt, trägt in der unsicheren, mit ausgewischten Tintenflecken reichlich verzierten Notenschrift, in mancherlei Ungenauigkeiten der Notierung und Bezeichnung, sowie in dem mühsam in salzburgischer Orthographie gekritzelten Text der Arien — denn den langen Rezitativen hat die Hand des Vaters die Worte untergelegt — die unverkennbaren Züge der Knabenarbeit. Die Aufgabe war nicht leicht: Mozart hatte sich nicht allein erstmals auf dem Gebiet der Gesangsmusik hohen Stils zu versuchen, sondern auch die

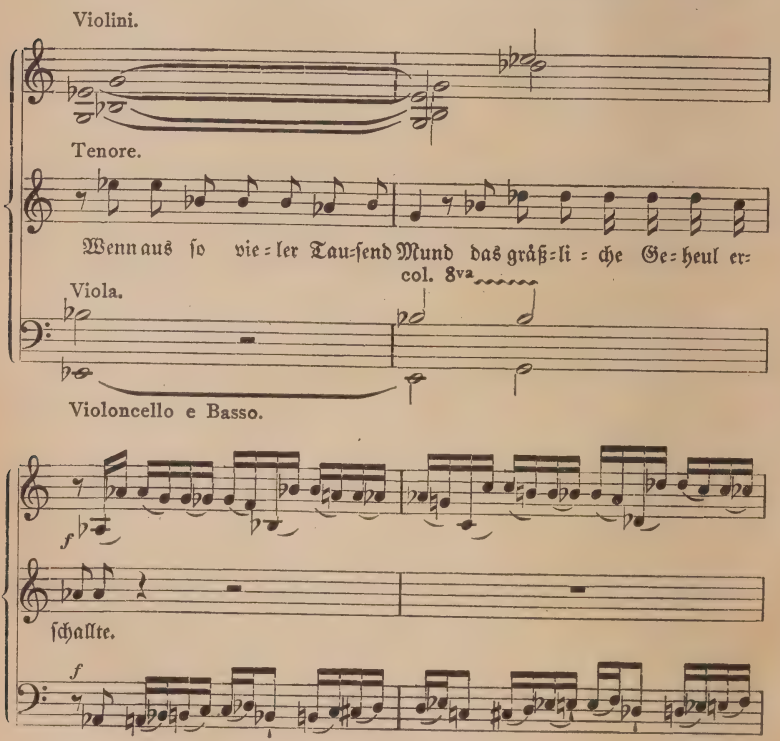
[1] Das Autograph wurde in der Royal Library in Windsor von F. Pohl aufgefunden, der über das Werk AMZ 1865, S. 225 ff. berichtet. [2] In dem Protocollum praefecturae Gymnasii Universitatis Salzburgensis heißt es: »1767, 12. Martii Jovis: Vacatio. (Post prandium.) Hora media 7 in Aula Oratorium fuit decantatum a D. Wolfgango Mozart adulescentulo 10 annorum in modulos musicos egregie redactum.« Und ferner: »1767, 2. Aprilis, Jovis. Vacatio. Musica primi Oratorii in Aula repetita.« Hammerle a. a. O. S. 5, 6.

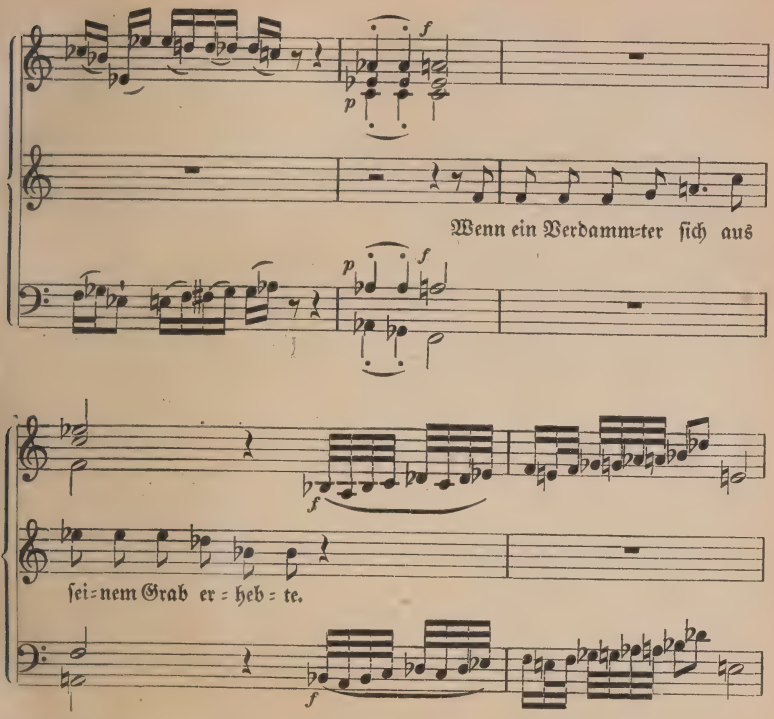
Ansprüche einer langjährigen Tradition zu befriedigen. Kein Wunder, wenn er sich angelegentlich nach Vorbildern umsah; er fand sie in seinem Vater und in dem 1762 verstorbenen Salzburger Kapellmeister Joh. Ernst Eberlin. Von L. Mozarts „Oratorien" ist außer zwei Arien leider nichts mehr erhalten, aber diese beiden Stücke decken sich mit denen des Sohnes nicht nur in der Form[1], sondern auch in dem bei beiden ganz italienisch gefärbten Ausdruck, in dem Streben nach sorgfältiger Wiedergabe des Textes und der sinngemäßen Verwendung der Koloratur. Von Eberlin sind uns dagegen zwölf vollständige Oratorien erhalten[2], die ihn als einen der bedeutendsten deutschen Vertreter der Gattung in damaliger Zeit erkennen lassen und die Legende von dem hinterwäldlerischen Charakter der Salzburger Musik zu Mozarts Zeiten gründlich zerstören. Eberlin war ein fortschrittlicher Künstler, der den herrschenden italienischen Stil mit deutschen Elementen zu durchdringen suchte und außerdem ein eigenes bedeutendes Talent in die Wagschale zu werfen hatte[3]. Er ist denn auch Mozarts hauptsächlichstes Vorbild gewesen, nicht allein dem Geiste nach, sondern bis in einzelne Ausdrucksmittel, ja selbst Themenanklänge hinein[4]. Von ihm stammt der Gedanke, dem Ganzen eine einsätzige Sinfonie voranzuschicken, während ihre Ausführung noch an Chr. Bach erinnert, von ihm auch die sorgfältige Behandlung der begleiteten und unbegleiteten Rezitative. Das ist um so bemerkenswerter, als Mozart später unter italienischem Einfluß das Secco im Ausdruck immer lässiger ausführt. Hier herrscht bei ihm noch ausgesprochen deutscher Geist, der sich ja seit Alters gerade dieser Partien besonders angenommen hatte. Mozart deklamiert nicht allein gut und mit innerer Anteilnahme, er wählt auch seine Harmonien durchschnittlich dem Gange der Reden entsprechend, ja er macht sogar einzelne Versuche, die verschiedenen Personen zu charakterisieren. Namentlich die Partie des frivolen Weltgeistes ist reich an solchen Zügen; wie wegwerfend behandelt er z. B. seinen Feind, den Christgeist[5]:

[1] S. o. S. 4. [2] In der Bibliothek Proske zu Regensburg im Autograph. [3] Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums, 1911, S. 357 f. [4] Nachgewiesen von Schering S. 359 f. Auch die konzertierende Posaune der sechsten Arie gehört hierher, vgl. WSF I 184. Auch in L. Mozarts Lauretanischer Litanei in Es dur ist das Agnus ein Solo mit obligater Altposaune. [5] Rezitativ vor Arie Nr. 6.

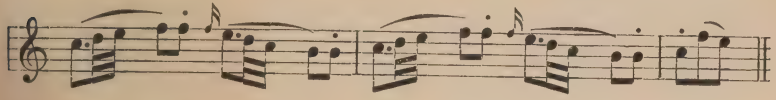


An besonderen Höhepunkten des Textes tritt begleitetes Rezitativ ein, hier ist der Ausdruck der Sitte der Zeit gemäß bis zur Übertreibung gesteigert. So entwirft z. B. der Christgeist folgendes Bild des „offenen Höllengrunds", das vorher schon als Seccorezitativ hingeschrieben war:





Ganz realistisch ist das begleitete Rezitativ des Christen, der sich aus schwerem Schlummer emporräkelt:



und dann alle Schauer von Tod und Gericht zu fühlen bekommt; wie Geisterklänge ziehen hier sogar noch Motive aus der vorgehenden Arie der Gerechtigkeit (pp con sordini und mit hinzugefügter Posaunenfanfare) an seinem Ohr vorüber [1].

Den musikalischen Hauptteil bilden natürlich die Arien, drei für Tenor und vier für Sopran. Sie haben die ältere Form: zweiteiliger Hauptsatz, Mittelsatz auf einen neuen Text und Dacapo des Haupt=

[1] Sehr wirksam ist auch im weiteren Verlauf bei der Erwähnung der „Stimme" der Eintritt der gedämpften Streicher.

satzes. Der Mittelsatz bringt gern Takt- und Tempowechsel[1]; nur Nr. 7 hat keinen Mittelsatz, bringt aber den Tempowechsel dafür im Hauptsatz. Ein modernerer Zug ist die Neigung, in den Anfangsritornellen Haupt- und Seitenthema durch scharfe Schlüsse voneinander zu trennen: das hatte Mozart bei Chr. Bach gelernt. Die ganze Haltung der Arien ist unverfälscht italienisch, bis in die im ganzen mit Maß und Überlegung angebrachten Koloraturen hinein, bei denen der Vater meistens nachgeholfen hat. Aber staunenswert ist die Sicherheit, mit der sich Mozart schon hier in diesem Rahmen zu bewegen weiß; auch sind ihm einige zwar nicht durch Originalität, aber durch Echtheit der Empfindung ausgezeichnete Stimmungsbilder gelungen, so die Arie Nr. 8 „Manches Übel will zuweilen" mit ihrem warmen und innigen Zuspruch[2]. Auch Nr. 1 „Mit Jammer muß ich schauen" verdient wegen des im ersten Teil zäh festgehaltenen Schmerzenstones Erwähnung, nicht minder Nr. 4 „Hat der Schöpfer dieses Leben" mit dem Händelschen Thema. Diese Figur des „Weltgeistes" zeigt überhaupt Ansätze einer bestimmten Charakteristik: er hat bei aller bösen Weltlust doch etwas Flottes, fast Kavalierhaftes und entbehrt auch sarkastischer Züge nicht[3]. Das Schlußterzett ist nichts anderes als eine von drei Stimmen gesungene Arie, gefällig und mit leichter imitatorischer Führung. Auch das Orchester dient den Zwecken der Charakteristik: der Christ hat in seiner Arie „Jener Donnerworte" (Nr. 6) eine konzertierende Altposaune als Stimme des Gerichts, sein Verführer, der Weltgeist, in der Arie „Schildre einen Philosophen" (Nr. 7) zwei Flöten. Die Arie „Ein ergrimmter Löwe brüllet" (Nr. 2) ist durch konzertierende Bläser und die selbständige tonmalerische Figur der zweiten Geigen, das Rezitativ „Wie, wer erwecket mich?" durch die nach Wiener Art in Oktaven mit den Geigen gehenden Bratschen ausgezeichnet, wie überhaupt die Teilung der Bratschen im ganzen Stück eine große Rolle spielt. Man sieht, der Knabe wollte sich auch in dieser Hinsicht auf der vollen Höhe der Zeit zeigen.

Ungefähr dasselbe Bild gewährt eine kleinere zweistimmige Kantate mit dem einfachen Titel Grab-Musik (1767), die offenbar gleichfalls

[1] In Nr. 3 ist er sogar in Allegro und Adagio gespalten. [2] Mozart hat sie später in die »Finta semplice« (Nr. 7) aufgenommen. [3] Man vergleiche das vielsagende Melisma auf „mit betrübten Augenlichtern" S. 50 der Partitur und den leise humoristisch gefärbten kleinen Andantesatz „Dann hast Du ein Bild getroffen" in derselben Arie.

für die Fastenzeit bestimmt war (K.-V. 42, S. IV. 1). Es ist ein Gespräch zwischen der Seele (Baß) und einem Engel (Sopran) und kennzeichnet sich somit als Absenker der alten Gattung des geistlichen Dialogs; der Text klingt ganz nach einem Salzburger Lokalpoeten. Das Stück beginnt ohne weitere Einleitung mit einem Rezitativ der Seele:

Wo bin ich? bittrer Schmerz!
ach jener Sitz der Liebe,
mein Ruh, mein Trost, das Ziel all meiner Triebe,
und meines Jesu göttlichs Herz,
das reget sich nicht mehr,
und ist vom Blut und Leben leer.

Was für ein herbes Eisen
konnt dieses süßeste und allerliebste Herz zerreißen?

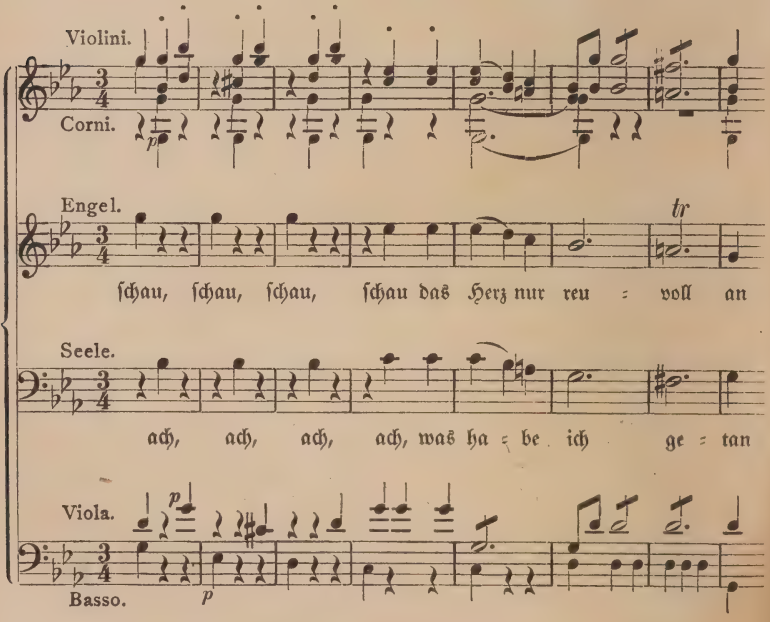
worauf die Arie folgt:

Felsen, spaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs Krachen,
Sterne, Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Blitz und Flammen,
schlaget über dem zusammen,
der durch die verruchte Tat
dieses Herz verwundet hat.

Die Musik zu dieser Arie segelt fröhlich im Fahrwasser der damaligen neapolitanischen Kulissenreißerei; keines ihrer Merkmale, lärmende Fanfarenmelodik mit ungeheuren Intervallen, schweifendes Koloraturengepränge und aufdringliche Orchestermalerei, wird dem Hörer erlassen. Der Mittelsatz, der von D moll über Es- und H dur schließlich nach E moll gelangt, ist ein wahres Musterbeispiel für die oft ganz planlose Harmonik dieser Teile. Bemerkenswert ist außer der fühlbaren Anlehnung an ein Arienthema des Vaters[1] und außer der nach Chr. Bachs Art mit den schärfsten Gegensätzen arbeitenden Dynamik auch der Umstand, daß Mozart hier erstmals, einem neueren Typus folgend, das Dacapo um die Hälfte verkürzt[2]. Die folgende Sopranarie „Betracht dies Herz" trägt vollends nicht nur in ihrer knappen zweiteiligen Form, sondern auch in ihrer Melodik die Züge des deutschen Liedes. Die Wahl der Tonart G moll stammt übrigens, um

[1] „So straft Herodes die Verräter", Seiffert S. 167 ff. [2] S. u. S. 242.

dies hier gleich ein für alle Male zu bemerken, nicht von Mozart, sondern aus der italienischen Oper, wo sie die ständige Tonart der Trauer und des Schmerzes ist. Mozart aber schlägt bereits hier, besonders mit Hilfe einer charaktervolleren Harmonik, jenen herberen Ton verhaltener Leidenschaft an, der seine G moll-Klagen von der weichen Empfindsamkeit der italienischen unterscheidet. Wie echt sind nicht gleich im Ritornell die phrygische Wendung des dritten und vierten Taktes und der drängende Quintschluß empfunden! Und wie schön die Erweiterung der Schlußwendung zu einer schmerzensreichen Adagio-Coda, unter dem Einfluß der Worte: „ergib dich, hartes Herz, zerfließ in Reu und Schmerz!" Einem ausdrucksvollen Accompagnato, das sich auf einem und demselben Orchestermotiv aufbaut, schließt sich das Duett der beiden Stimmen an. Seine Form ist zweiteilig, die Stimmen setzen nach italienischem Brauche zuerst nacheinander ein und vereinigen sich dann später in Terzen und Sexten; Imitationen treten hier, wie in der „Schuldigkeit", nur sehr bescheiden auf. Der Ausdruck ist weich und natürlich, ohne Sentimentalität, bis auf einige modische Spielereien:



Für eine spätere Aufführung, wohl um die Mitte der siebziger Jahre[1], fügte Mozart noch einen durch ein kleines Rezitativ eingeleiteten Schlußchor hinzu, ein dreiteiliges homophones Stück, das bei allem Wohlklang doch einen sehr eindringlichen Gebetston anschlägt. Mozarts letzter Beitrag zur Passionsmusik war die ebenfalls aus den siebziger Jahren[2] stammende, nicht eben hervorragende Arie „Kommet her, ihr frechen Sünder" (K.-V. 146, S. VI. 10).

Eine weniger bedeutende, jedenfalls dem Oratorium und der Grabmusik erheblich nachstehende Komposition ist das Offertorium Scande coeli limina (K.-V. 34, S. III. 17) auf das Fest des hl. Benedikt (21. März), das Mozart gleich nach der Rückkehr für die seiner Familie befreundeten Mönche des Klosters Seeon schrieb[3]. Die Sopranarie gemahnt fühlbar an den Stil der Pariser Opéra comique[4]. Der folgende vierstimmige Chor läßt mit seiner steifen und trockenen Stimmführung abermals die Lücken in Mozarts damaligem kontrapunktischem Können erkennen. Dagegen gehört das Offertorium »Inter natos mulierum« (K.-V. 72, S. III. 18), das die Tradition ebenfalls mit dem Kloster Seeon in Verbindung bringt, seinem ganzen Stil nach einer späteren Zeit an.

Wolfgang wurde im Frühjahr 1767 in seiner Vaterstadt noch einmal als Komponist in Anspruch genommen. Der allgemeinen, besonders durch die Jesuiten gepflegten Sitte zufolge fanden bei der Universität regelmäßig am Schlusse des Schuljahrs, Ende August oder Anfang September, mitunter auch bei anderen feierlichen Veranlassungen, dramatische Aufführungen durch die Studierenden statt. Neben einer kleineren, 1657 eingerichteten Bühne wurde im Jahre 1661 für die jährlichen Vorstellungen ein großes Theater erbaut mit zwölf Dekorationen, die allgemein bewundert wurden[5]. In der Regel wurde ein lateinisches Schauspiel, dessen Verfasser (comicus) der Professor der Poesie oder ein anderer Geistlicher war, von „den benediktinischen Musen", d. h. Studierenden verschiedener Klassen, aufgeführt. Der Gegenstand war der biblischen, alten oder neueren Geschichte, seltener

[1] Jahn vermutet „vor 1775", WSF II 288 nehmen die Fastenzeit 1775 oder 1776 an und weisen, wohl mit Recht, auf die Verwandtschaft mit der Kirchenmusik des Jahres 1776 hin. [2] Nach J. und K. aus deren Anfang, nach WSF II 246 aus 1779—1780. Eine Abschrift in München trägt von L. Mozarts Hand die Überschrift »Aria de Passione D. N. Jesu Christi di Wolfgango Amadeo Mozart«. [3] Nach Schafhäutl hat Mozart das Stück mit Bleistift niedergeschrieben, als der Prälat darüber klagte, daß es an Offertorien für das Benediktusfest fehle. [4] Vgl. WSF I 181 f. [5] Histor. univ. Salisb. p. 110 f.

der heidnischen Mythologie entnommen und pflegte eine bestimmte moralische Lehre vernehmlich auszudrücken[1]. Nach alter Sitte wurden mit der tragoedia oder comoedia, wie es auch beim italienischen gesprochenen Drama einst üblich war, musikalische Aufführungen in Verbindung gesetzt, so daß eine kürzere lateinische Oper von verwandter Tendenz mit einem Teil als Prologus dem eigentlichen Stück voranging, während die folgenden Akte oder Szenen (als Chorus bezeichnet) zwischen die Akte des Dramas eingelegt wurden, ganz wie bei der opera seria die Intermezzi oder Ballette zwischen die Akte geschoben wurden. Die Komposition übernahmen Mitglieder der Kapelle; noch vorhandene Textbücher nennen Birchthaller v. Greifenthal, Eberlin, Adlgasser, Meißner, Mich. Haydn, Leop. Mozart[2] als Komponisten. Bei der Aufführung halfen auch die Sänger der Kapelle aus, indem sie schwierigere Partien übernahmen.

Am 13. Mai 1767 wurde von der Syntax, d. h. von den Schülern der zweitobersten Klasse der Humanitätsstudien, die Tragödie Clementia Croesi aufgeführt. Diesmal war als musikalische Beilage Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis beigegeben, die von Wolfgang komponiert wurde; im gedruckten Textbuch wird angekündigt: auctor operis musici nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennis, filius nobilis ac strenui domini Leopoldi Mozart, Capellae Magistri. (K.-V. 38, S. V. 2 mit Gr. Walderſees R.-B.) Im Anschlusse an die Aufführung ließ sich Wolfgang bis in die Nacht zur Bewunderung der Zuhörer auf dem Klavier hören[3].

Das Personenverzeichnis lautet:

Oebalus, Lacedaemoniorum rex (Tenor)	Ornatiss. ac doctiss. D. Matthias Stadler Theolog. Moral. et Iurium Auditor
Melia, Oebali filia (Sopran)	Felix Fuchs, ex Capella in Grammatica
Hyacinthus, Oebali filius (Sopran)	Christianus Enzinger, ex Capella in Rudiment
Apollo, ab Oebalo hospitio exceptus (Alt)	Joannes Ernst, ex Capella
Zephyrus, Hyacinthi intimus (Alt)	Josephus Vonterthon, ex Syntaxi
Sacrificulus Apollinis I mus	Josef Bruendl, ex Poesi
II mus	Jacobus Moser, ex Syntaxi.

[1] Ein Verzeichnis der von 1621 bis 1727 gibt die Hist. univ. Salisb. p. 112 ff. Vgl. dazu Hammerle a. a. O. S. 2, 12, 17, 59 f. [2] Vgl. deſſen »Antiquitas personata« oben S. 4. [3] Protoc. Pr. Gymn. Univ. Salzb.: »13 May 1767 Mercur. Mane Scholae ob Phlebotomiam breves. Post prandium Comoedia

Die alte Sage ist in diesem Gedicht mit einiger Freiheit nach der Weise einer italienischen Oper zugerichtet; zu Nutz und Frommen der studierenden Jugend ist Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, Hyacinthus eine wenig motivierte Person geworden; auch schließt das Stück mit einer standesmäßigen Vermählung. Von einer eigentlich dramatischen Handlung ist nicht eben die Rede, es werden einzelne Situationen herbeigeführt, die zu langen Arien und Duetten Veranlassung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Dieser hat sich auch der lateinische Text anbequemen müssen, der den Dialog in jambischen Senaren, die Chöre und Arien in freien gereimten Versen gibt. Er ist nicht inkorrekt, aber recht geschmacklos, und im einzelnen ganz den italienischen Operntexten nachgebildet.

Nach einer kurzen Ouvertüre in zwei Teilen von einfacher, aber bestimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Rezitativ zwischen Hyacinthus und Zephyrus, der seine Liebe zu Melia und seine Eifersucht auf Apollo verrät; Ôbalus und Melia erscheinen, um Apollo ein Opfer zu bringen, der in einem Chorgesang angerufen wird:

Numen o Latonium,
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere.

Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerstört alles, und den bestürzten Ôbalus sucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer so ernsthaft meinten:

Saepe terrent numina
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.

Syntaxistarum optime ab Ex. D. P. Professore (es war P. Rufinus Widl vom Kloster Seeon) composita, et ex voto ab illius Discipulis producta, quod quidem summo mihi solatio fuit. Gratulor Ex. D. P. Prof. applausum publicum. Musica quoque a D. Wolfgango Mozart undecenni Adulescentulo composita omnibus placuit, qui quidem ad noctem nobis artis suae musicae in clavicembalo insignia specimina dedit. Hammerle S. 7.

Nun erscheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Öbalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man sich gegenseitig die erlesensten Artigkeiten gesagt hat, dankt Apollo in einer Arie. Hierauf folgen die beiden ersten Akte der Tragödie. Dann meldet Öbalus seiner Tochter, daß Apollo sie zur Gemahlin begehre; sie willigt freudig ein und spricht ihr Entzücken in einer passagenreichen Arie aus:

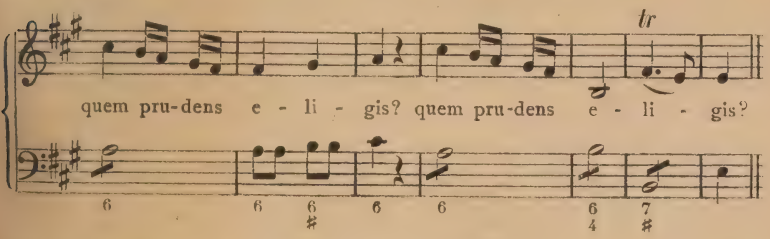
Laetare, iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum Hymen optimus
taedis et floribus
grata, beata
connubia iungit et gaudia dat!

Allein nun tritt Zephyrus mit der Meldung auf, Hyacinthus sei von Apollo erschlagen. Melia erklärt darauf, sie könne ihn nicht heiraten, Öbalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnung aus, die er hieraus für sich schöpft. Da kommt Apollo, bezeichnet ihn als den Mörder des Hyacinthus und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch diese neue Gewalttat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weist sie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über seine Liebe und ihre Härte klagt. Nun folgt der dritte und vierte Akt der Tragödie. Darauf wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet sterbend in einem begleiteten Rezitativ, daß Zephyrus sein Mörder sei, worauf Öbalus Gelegenheit findet, in einer Arie gebührend zu wüten. Als ihm nun Melia mitteilt, daß Hyacinthus getötet und Apollo von ihr verbannt worden sei, wird sie eines Besseren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlassung gibt. Apollo aber erscheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, versichert Öbalus und Melia, die um Verzeihung flehen, seiner Huld und vermählt sich Melia. In einem Schlußterzett sprechen sie dann ihre allseitige Zufriedenheit aus.

Wie der Text, so bewegt sich auch die Musik durchaus im italienischen Geleise. Lieblingswendungen Chr. Bachs begegnen wir auf Schritt und Tritt, einmal, in Melias Arie Nr. 4, taucht auch ein Anklang an Händel auf. Auch süddeutsche Züge fehlen nicht[1]. Stil und Aufbau sind dieselben wie bei dem Oratorium: die Arien folgen mit zwei Ausnahmen[2] der vollen dreiteiligen Dacapoform Hasses, ebenso die wesentlich homophon gehaltenen Duette[3]. Der Gesamteindruck der Musik ist entschieden schwächer als bei dem Oratorium; die meisten Stücke haben etwas Konventionelles und Frostiges. Das

[1] Vgl. den Mittelsatz des Duettes Nr. 6. [2] Die Arie Nr. 3 wiederholt nach Chr. Bachs Vorgang beim Dacapo nur das verkürzte Ritornell, Nr. 5 und 9 haben überhaupt keinen Mittelsatz im älteren Sinn. [3] In Nr. 8 geschieht der Einsatz Melias mit dem Hauptthema auf der Dominante.

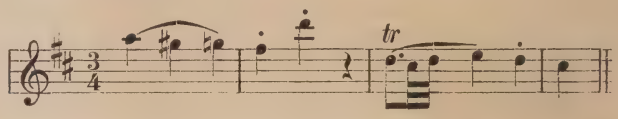
liegt wohl nicht allein an der Steifheit des Textes, sondern auch an Mozarts deutlich erkennbarer Schwäche im Lateinischen[1], die ihn nicht zu voller Sicherheit seinem Stoffe gegenüber gelangen ließ. Zu wirklichem, warmem Leben erhebt sich der Ausdruck nur in dem Duett zwischen Melia und Ôbalus (Nr. 8), das schon seiner Instrumentation halber (Hörner, erste Geigen con sordini, zweite Geigen pizzicato und geteilte Bratschen) bemerkenswert ist. Die Melodik ist zwar mit ihrer süßen Wehmut und ihren kleinen chromatischen Schmerzen ein unverkennbarer Absenker Chr. Bachs, aber der Ausdruck ist natürlich und wahr, und in reizvoller Weise wird die Melodie des Vaters von der den Verlust des Geliebten beweinenden Tochter ausgeschmückt. In anderer Hinsicht ist die Arie des Hyacinthus (Nr. 2) wichtig. Sie bringt nicht allein schon im Ritornell drei gegensätzliche Themen, sondern geht auch nach dem Eintritt der Singstimme liebevoll auf allerhand Einzelheiten des Textes ein (vgl. das chromatisch aufsteigende »surgunt«). So entsteht eine lose Reihe kleiner, selbständiger Tongedanken, die den Eindruck zusammenhängender Melodik nur schwer aufkommen läßt. Wir werden dieser Art in den italienischen Jugendopern noch öfter begegnen. Sonst ist freilich gerade unsere Oper an Merkmalen, die auf den späteren Mozart hinweisen, ziemlich arm. In Frage käme hiefür der Trugschluß auf dem Sextakkord der Unterdominante, den Mozart bis in die Tage der Zauberflöte hinein liebt, bei der angelegentlichen Frage in Zephyrus' Arie Nr. 5:



und die plötzliche, durch den Text nicht gerechtfertigte chromatische Trübung auf »beata« in Melias Arie Nr. 4 (G.-A. S. 34 unten).

Auch die Rezitative stehen nicht auf der Höhe des Oratoriums. Neben flüchtigen, an die spätere Art gemahnenden Strecken stehen andere von großer Ausdruckskraft, wie zwischen Nr. 5 und 6 oder

[1] Vgl. auch den Brief B I 3.

zu Beginn des zweiten »Chorus«[1]. Das Orchester ist, wie im Oratorium, mit ziemlicher Selbständigkeit und jener Schmiegsamkeit dem Text gegenüber behandelt, die wir, als ein Erbteil der Opera buffa, schon bei Chr. Bach und seinen italienischen Zeitgenossen finden. Die kurze, einsätzige Ouvertüre, hier Intrada genannt, folgt genau dem Muster der Ouvertüre zur „Schuldigkeit"; schon hier erscheinen die in diesen Werken besonders beliebten geteilten Bratschen. Die Schlußgruppe enthält ein Beispiel jener für Mozart charakteristischen, in großen Intervallen aufschlagenden Rhythmen, die den melodischen Faden plötzlich abreißen:

Bis vor kurzem pflegte man dieser an und für sich schon staunenswert reichen kompositorischen Ernte noch die vier Klavierkonzerte in F-, B-, D- und G dur (K.-V. 37, 39, 40, 41, S. XVI. 1—4) hinzuzufügen, die teils von Mozart selbst, teils von seinem Vater unter dem April, Juni und Juli 1767 registriert werden. Dagegen mußte befremden, daß L. Mozart sie in seinem sonst sehr sorgfältigen Katalog von 1768 übergeht. Es ist das Verdienst von Wyzewa und Saint-Foix, nachgewiesen zu haben, daß es sich dabei nicht um Originalwerke, sondern um Bearbeitungen fremder Kompositionen handelt[2]. Der Zweck war, für die bevorstehende Reise nach Wien mit neuen und dankbaren Vortragsnummern versehen zu sein. Die Vorlagen waren:

1. für K.-V. 37, 1. Satz das erste Allegro der 5. Sonate von Raupach[3], für das Finale der 1. Satz der Sonate op. 1, Nr. 3 von L. Honauer[4];

2. für K.-V. 39, 1. und 3. Satz das erste Allegro und Finale der 1. Sonate von Raupach, für das Andante Joh. Schobert op. 17 Nr. 2, 1. Satz[5];

---

[1] Auch S. 40 ist wegen des chromatisch abwärts steigenden Basses bemerkenswert. Auffallenderweise hat Mozart die ungünstigen Götterzeichen (Part. S. 14), einen beliebten tonmalerischen Vorwurf der Italiener, im Secco abgemacht. [2] I 187 ff.; ZIMG X 35 ff. [3] Über Raupach vgl. Gerber Altes Lex. II 239. [4] Das Andante stammt nach WSF von Schobert, trotzdem es sich unter dessen erhaltenen Kompositionen nicht findet. [5] Zusammen mit Mozarts Konzertsatz von WSF 1908 bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

3. für K.-V. 40, 1. Satz L. Honauer op. 2 Nr. 1, Satz 1; für das Andante Eckardt, Sonate op. 1 Nr. 4;

4. für K.-V. 41, 1. und 3. Satz L. Honauer, Nr. 1, Satz 1 und Finale; für das Andante Raupach, Sonate Nr. 1, Andantino.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen zeigt diese Auswahl, daß Mozart mehr auf äußeren Glanz und Dankbarkeit gesehen hat, als auf inneren Gehalt. Die Vorlagen selbst läßt er unangetastet, ein längeres Tutti wird dem Beginn des Sonatensatzes vorangeschickt, ein zweites, kürzeres, dem Schlusse angehängt, ein drittes wird zwischen Themengruppe und Durchführung eingefügt. Im übrigen verhält sich das Orchester lediglich stützend und begleitend; die freie Kadenz wird meistens vom Solo mit Unterstützung des Orchesters, seltener vom Tutti eingeführt. In einzelnen Sätzen erscheint aber noch ein viertes Tutti, und zwar in der Regel unmittelbar vor der Reprise. Die breit ausgesponnenen Anfangstutti der ersten und teilweise auch der letzten Sätze bestreiten ihren thematischen Stoff zunächst aus dem Hauptgedanken des Sonatensatzes, stellen ihm aber dann in der Regel nach Chr. Bachs Vorbild ein gegensätzliches zweites Thema gegenüber. Dazu nimmt Mozart aber bezeichnenderweise mit einer Ausnahme (K.-V. 37,1) nicht das Seitenthema seiner Vorlage, sondern deren Schlußgruppe, oder wie in K.-V. 37, 3 eine spätere Episode des Rondos.

Aber Mozart hat seine Vorlagen nicht bloß rein mechanisch zu Konzerten umgeschaffen, sondern ihnen in seiner Bearbeitung oft genug den Stempel seines Geistes aufgedrückt. So holt er gleich am Anfang von K.-V. 37 aus dem Raupachschen Satze die charakteristischen, erregten Synkopen heraus, und im dritten Tutti von K.-V. 39, 1 nimmt das Orchester dem Solisten seine spielerische Figur aus der Hand und taucht sie in düsteres Moll, aus dem der Solist dann nur mit Mühe den Ausweg findet. Am freiesten ist in demselben Konzert das Schobertsche Andante behandelt: das pochende Baßmotiv, das bei Schobert erst im zweiten Teil auftaucht, ist nicht allein in den ersten übergeführt, sondern obendrein für sich allein noch in mächtigem Unisono des Orchesters an die Spitze des ganzen Satzes gestellt, wodurch dessen schweres Pathos geradeswegs ins Finstere gesteigert wird. Auch K.-V. 41 enthält solche Proben von Mozarts Selbständigkeit, besonders in den eigenen Gedanken, die er den ersten Tutti aller drei Sätze eingefügt hat[1].

[1] Die Behandlung des Orchesters weist in den vier Konzerten einen stetigen Fortschritt auf. K.-V. 40 hat Trompeten, K.-V. 41 Flöten (statt der Oboen).

So deutliche Spuren Chr. Bach mit dem Themengegensatz, der Vorliebe für äußeren Glanz und der Vernachlässigung des eigentlichen „Konzertierens" zugunsten des Solisten in diesen Werken hinterlassen hat, so ist natürlich ein Vergleich mit dessen eigenen Klavierkonzerten ausgeschlossen[1]. Die Bearbeitung dreier Sonaten aus Chr. Bachs op. 5 ist offenbar als eine frühere Studienarbeit dieser Art zu betrachten (K.-V. 107)[2].

Sonst sind aus dieser Salzburger Zeit keine datierten Kompositionen erhalten. Die neueste Forschung[3] ist jedoch geneigt, noch eine Anzahl von Werken in diese Zeit zu setzen, so namentlich die undatierte F dur-Sinfonie (K.-V. 76, S. XXIV. 3). Ihrem ganzen Stil und vor allem dem Bau ihres ersten Satzes nach gehört sie unter die Jugendwerke, auch deutet der offenkundige Anklang an Rameau[4] im Thema des letzten Satzes auf die zeitliche Nähe der Pariser Reise hin. Andererseits weist die Einfügung des Menuetts nach Süddeutschland. So liegt die Annahme nahe, daß das Werk entweder schon in Salzburg, oder doch unmittelbar darauf in Wien entstanden ist[5].

[1] Über Bachs Klavierkonzerte vgl. H. Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart 1906, S. 36 ff. [2] WSF I 160 f. setzen sie in die Zeit zwischen April 1765 und April 1766. [3] WSF I 178 ff. [4] »Le Temple de la Gloire«, Gavotte (Allegro gai). [5] WSF weisen auf die Verwandtschaft des ersten Satzes mit der Ouvertüre der „Schuldigkeit" hin, übersehen aber dabei die gänzlich verschiedene Art der Durchführung. In der Ouvertüre ist sie thematisch, in der Sinfonie aber schweift sie von den Hauptgedanken ab und findet sich erst nach erregter Modulation wieder zum zweiten Thema zurück. Die thematische Verbindung zwischen Menuett und Trio fand Mozart bereits bei seinem Vater vor, s. o. S. 13.

Die ersten Opern in Wien

Die gegen Ende des Jahres 1767 bevorstehende Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlassung, daß L. Mozart am 11. September dieses Jahres mit seiner ganzen Familie nach Wien reiste; er durfte hoffen, unter den günstigsten Verhältnissen, vor dem glänzendsten Publikum zu bewähren, welche Fortschritte sein Sohn gemacht habe.

Sie machten ihre Reise rasch ab; in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen, und als sie im Kloster Mölk einkehrten, wurde Wolfgang vom Organisten erkannt, da er die Orgel versuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten sie nicht gelangen, da die schöne und allgemein beliebte Prinzessin Josepha von den Blattern befallen wurde, an denen sie am 15. Oktober, dem Namenstage der Kaiserin, starb; natürlich wurde es dadurch auch unmöglich, sich in vornehmen Familien hören zu lassen. Sie wollten wieder abreisen, man hielt sie aber fest, da es nicht sicher war, ob der Kaiser sie nicht rufen ließ. Aus dieser Zeit des Wartens erwähnt der Vater eine Aufführung von Hasses »Partenope«, an der ihm besonders die Tänze mit dem berühmten Vestris gefielen, und von Fl. Gaßmanns »Amore e Psiche«. Schließlich flüchtete er aber doch vor den immer mehr um sich greifenden Blattern Ende Oktober mit seinen Kindern nach Olmütz. Allein beide, zuerst Wolfgang, dann Marianne, wurden hier davon ergriffen. Graf Leopold Anton von Podstatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war), erbot sich dem bekümmerten Vater, die ganze Familie bei sich aufzunehmen, weil er — ein seltener Fall — diese Krankheit nicht fürchtete. In der Domdechantei, unter sorgsamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überstanden die Kinder glücklich die Blattern, die so heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. Da er noch mehrere Wochen nach der Genesung

seine Augen schonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbischöfliche Kaplan Hay, später Bischof von Königgrätz (ein Bruder der Frau von Sonnenfels[1]), der die Familie täglich besuchte, ihn mit Kartenkunststücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geschick ihm ablernte. Mit ebenso großer Lebhaftigkeit wurde in dieser Mußezeit die Gelegenheit benutzt, Fechten zu lernen, wie denn Mozart für körperliche Übungen auch in späteren Jahren Neigung hatte[2]. Nach der Genesung komponierte er für das Töchterchen des Leibmedikus Wolf, der ihn behandelte, eine Arie, woran ihn der Vater später erinnerte (28. Mai 1778).

Die Rückreise wurde am 23. Dezember angetreten; sie hielten sich unterwegs in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden sie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbischofs von Salzburg, der sie schon auf der Heimreise zu einem Konzert hatte veranlassen wollen, die beste Aufnahme, und der gesamte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „sonderbare Achtung".

In Wien aber, wo sie den 10. Januar 1768 wieder eintrafen, fanden sie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten sie jetzt Zutritt, ehe sie nur selbst daran dachten. Die Kaiserin Maria Theresia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, die die früher von ihr bewunderten Kinder ausgestanden hatten, als sie (am 19. Januar) die Familie zu sich bescheiden ließ. Der Kaiser selbst kam in das Vorzimmer und führte sie zu seiner Mutter, bei der sie außer dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen und den Erzherzoginnen niemand antrafen. Zwei Stunden mußten sie in diesem Familienkreise verweilen[3]. Die Kaiserin unterhielt sich als eine Frau von mütterlichem Herzen auf das vertraulichste mit der Frau Mozart, ließ sich von ihr ausführlich von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reisen erzählen, drückte ihr teilnehmend die Hände und streichelte ihr die Wangen, während der Kaiser mit Wolfgang und dem Vater sich über Musik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl sehr oft die Röte ins Gesicht trieb". Diese außerordentliche Leutseligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotischen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde sie nicht. Die Kaiserin beschenkte sie mit einer schönen Medaille von

[1] G. Forster, Schriften VII, S. 270. [2] AMZ II, S. 301. [3] Nach Angabe Mariannens haben die Kinder bei dieser Gelegenheit auch gespielt; der Vater erwähnt davon nichts.

geringem Wert; da sie seit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Komödie mehr besuchte und auch keine Musik bei sich hielt, so konnte eine Aufforderung, bei Hofe zu spielen, nur vom Kaiser ausgehen. Allein Joseph zeigte sich wenig geneigt, gegen Künstler eine Freigebigkeit zu beweisen, die man früher von fürstlicher Gnade und fürstlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch seine Sparsamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beispiel des Hofes und vermied es, einen verschwenderischen Glanz an den Tag zu legen, weil man sich dem Kaiser dadurch gefällig machte. Während des Faschings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten sich; allein während früher die vornehmen Familien sich in glänzenden Gesellschaften überboten, bei denen fast regelmäßig auch ausgezeichnete Virtuosen auftraten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf allgemeine Unkosten gegeben. L. Mozart deutet an, daß bei dieser Einrichtung der Hof noch seinen Vorteil hatte, indem er alle Tänze, Redouten, Bälle und Spektakel verpachtete und so den Nutzen mit den Pächtern teilte. Unter solchen Umständen half es Mozart nicht gar viel, daß er bei den angesehensten Männern und einflußreichsten Musikfreunden gut empfohlen war, dem Oberst-Stallmeister Grafen v. Dietrichstein, der alles beim Kaiser galt, dem Fräulein Josepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiserin war", dem Leibarzt L'Augier[1], einem vielgereisten Mann von umfassenden Kenntnissen, namentlich von großer Geschicklichkeit und feinem Urteil in der Musik, dessen Haus der Sammelplatz der gelehrten und gebildeten Welt war. Zu seinen Gönnern durfte er auch den Herzog Joh. Carl von Braganza zählen, einen hervorragenden Mann, der beim Erdbeben von Lissabon und als Volontär im österreichischen Heer Mut und Charakter bewährt[2], auf wiederholten Reisen mannigfache Kenntnisse und freisinnige Ansichten erworben hatte[3] und außerdem ein vorzüglicher Gesellschafter und gründlicher Kenner der Musik war[4]. Gluck widmete ihm seine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedikation, er suche in ihm nicht sowohl einen Gönner als einen Richter, der ein gründlicher und geschmackvoller Kenner der Kunst und frei von Vorurteilen sei. Gunst und Teilnahme fanden sie auch beim Fürsten Kaunitz, einem feinen Kenner; aber

[1] Burney, Reise II, S. 183 ff. Dutens, Mém. I, p. 853 f. [2] Garat, Mém. sur Suard II, p. 218 ff. Dutens, Mém. I, p. 347 f. [3] Zimmermann, Briefe S. 96. [4] Burney, Reise II, S. 189.

bei seiner bis zum Lächerlichen getriebenen Angst um seine Gesundheit gestattete er Wolfgang keinen Zutritt, solange in dessen Gesicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen roten Flecken sichtbar waren. Bei dem Fürsten Gallitzin, dem russischen Botschafter, fand nach Erzählung der Schwester und des Vaters[1] der Kinder wegen im März eine „große Akademie" statt.

Über das Wiener Publikum im allgemeinen spricht sich L. Mozart sehr wenig günstig aus[2]:

Daß die Wiener, in genere zu reden, nicht begierig sind ernsthafte und vernünftige Sachen zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereyen, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensband, wird wegen einer hanswurstigen Zote oder einfältigen Spaß mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Athem kömmt, hingegen bey der ernsthaftesten Scene, bey der rührendsten und schönsten Action und bey den sinnreichesten Redensarten mit einer Dame so laut schwätzen, daß andre ehrliche Leute kein Wort verstehen können.

Unter dem Eindruck mannigfacher Enttäuschungen beurteilt Mozart hier allerdings den Wiener Kunstgeschmack einseitig nach den niederen Volksbelustigungen[3]; was es außerdem für einen Künstler zu hören und zu lernen gab, das zeigen nicht allein Wolfgangs Werke aus dieser Zeit, sondern auch die Worte Glucks, Wien sei von jeher eine Stadt gewesen, die keine gemeinen Vorurteile gekannt und stets dem Höchsten in der Kunst eine Gasse gebrochen habe[4]. War doch 1767 Glucks zweites großes Reformwerk, die „Alceste" in Szene gegangen. Aber freilich, der Reiz des „Wunderkindes" war von Mozart gewichen. Das Publikum hatte für seine künstlerischen Fortschritte weit weniger Sinn mehr; die Fachgenossen aber erkannten ihn insofern als ebenbürtigen Mitbewerber an, als sie ihn die alten Laster ihres Standes, den Brot- und Handwerksneid, reichlich kosten ließen. Der Vater erzählt davon[5]:

Ich erfuhr, daß alle Klavieristen und Komponisten in Wien sich unserm Fortgange widersetzten, ausgenommen der einzige Wagenseil, der aber, da

[1] B IV 274. Nott. S. 103. [2] B IV 268 f. [3] Vgl. Gervinus, Gesch. der poet. National-Literatur IV, S. 384 ff. Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst II, S. 191 ff. Sonnenfels, Gesamm. Schr. V, S. 157 f., 191 f. und Brief an Klotz I, S. 2 ff. (aus demselben Jahre 1768). [4] Vorrede zur Oper „Alceste". [5] B IV 271.

er krank zu Hause ist, nichts helfen oder wenig zu unsrem Vorteil beytragen kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerls einzusehen sorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit sie bei den so vielen Fällen, da sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört hätten und was sie davon hielten, allezeit sagen konnten, daß sie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr sein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu spielen gebe, die er schon kenne; daß es lächerlich sei zu glauben, daß er componirt usw. Sehen Sie, deswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen und gehört, kann nicht mehr so reden ohne sich in Gefahr zu setzen seine Ehre dabei zu verlieren. Einen von dieser Art Leute habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten es mit Jemand abgeredet, uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er da ist. Er sollte aber dahin kommen, um dieser Person ein recht außerordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit, sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositors und Clavieristen, seine Ausdrücke und Redensarten, deren er sich bey seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben schon gesagt habe und letztlich sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht mehr sagen, als daß dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben.

Allein eine einzelne Genugtuung der Art konnte gegen die im stillen arbeitende neidische Verkleinerungssucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiser selbst ein Vorschlag, dessen Ausführung geeignet war, die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendsten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf, eine Oper zu komponieren, und bemerkte dabei, er würde sie ihn gern selbst am Klavier dirigieren sehen. Mit gleichem Eifer gingen Vater und Sohn auf diesen Wunsch ein, um so mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feststellte, sondern dem jungen Künstler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiser gab dem Theaterunternehmer Affligio seinen Wunsch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte, daß das Schicksal einer Oper hauptsächlich von den Darstellern abhing, verstand es, die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls wegen der Jugend des Komponisten eine ungewöhnliche Teilnahme des Publikums zu erwarten hatte, so daß sie ihrerseits in Affligio drangen, dem jungen Komponisten eine Oper zu übertragen. In der Tat erklärte er sich bereit und schloß einen Kontrakt ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Dukaten zu honorieren.

Die für die opera seria engagierten Sänger und Sängerinnen waren nicht sehr ausgezeichnet. Schon am 29. September 1767 berichtete L. Mozart, die Oper von Hasse (Partenope) sei schön, aber die singenden Personen, NB. für eine solche Festivität, gar nichts Besonderes, Tibaldi als Tenorist, Rauzzini von München, der beste Kastrat, Prima Donna Elisabeth Deiberin (Teyber), eines wienerischen Hofviolinisten Tochter, Schülerin der Tesi und Hasses. Auch Gluck hatte ihnen seine Alceste nicht anvertrauen mögen. Alceste wurde in Wien am 16. Dezember 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufsehen als Alceste, den Admet aber sang Tibaldi. Mozarts waren damals noch in Olmütz, allein sie hatten auch nach ihrer Zurückkunft Gelegenheit „die traurige Gluckische Alceste", wie L. Mozart sie nennt[1], zu hören. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Wolfgang, im Begriff, seine erste Oper zu schreiben, Zeuge war, wie in Wien Gluck mit der Alceste den entscheidenden Schritt zur Reform der dramatischen Musik tat, und vielleicht hängt es auch mit dieser Jugenderinnerung zusammen, daß er später gerade die Alceste mit unverkennbarer Vorliebe studierte. L. Mozart war bei seiner auf den Traditionen der italienischen Musik beruhenden Bildung Glucks Neuerungen, wie sich begreifen läßt, wenig zugetan. Daß man auch im Publikum vielfach wie er urteilte, sieht man aus dem, was Sonnenfels[2] als Gespräche anführt, die bei der Aufführung der Alceste, nicht auf dem Paradies, sondern im adligen Parterre zu hören waren: „Das ist erbaulich! neun Tage ohne Schauspiele und am zehnten ein De profundis! — Wie? ich denke, hier ist's auf Tränen abgesehen? kann sein, daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt sein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin, die für ihren Mann stirbt!"

Dagegen waren die Mitglieder der opera buffa vortrefflich[3], man wählte mithin eine opera buffa. Den Text lieferte Marco Coltellini, ein geborener Florentiner, der von 1758 an in Wien als „Theatraldichter" lebte und 1769 sogar Metastasios Nachfolger als

[1] Der Zusammenhang (Nissen S. 134) schließt doch nicht aus, daß L. Mozart diesen Ausdruck als Gegensatz zur opera buffa verstand. „Zu seriösen Opern sind keine Sänger hier, selbst die traurige Gluckische Oper: Alceste ist von lauter Opera-buffa-Sängern aufgeführt worden. Jetzt machte G. auch eine Opera buffa."
[2] Ges. Schr. V, S. 155 f. [3] Eine eingehende Charakteristik gibt Sonnenfels, Ges. Schr. V, S. 290 ff.

»poeta Cesareo« wurde; 1772 ging er dann als kaiserlicher Hofdichter nach Petersburg. Als Dichter schloß er sich zuerst Metastasio an, der ihm hohes Lob spendet[1], schwenkte aber schon in Wien in das Lager der Reformfreunde über und ist zusammen mit Frugoni und dem berühmteren Calzabigi ein Hauptvertreter der neuen, ernsteren Operndichtung geworden. In seiner »Ifigenia in Tauride« (komponiert 1758 von Traëtta) erreicht er sogar erstmals jene Einfachheit der dramatischen Grundidee, die dann später Calzabigi und Gluck als Hauptgrundsatz ihres neuen Musikdramas verkündigten. In der opera buffa hielt er sich dagegen in den herkömmlichen Geleisen; auch die für Mozart geschriebene »Finta semplice« (K.-V. 51) macht keine Ausnahme davon.

Wolfgang machte sich sogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Ostern gegeben werden könnte; nach Vollendung des ersten Aktes wurde er den Sängern mitgeteilt, die ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung aussprachen. Allein jetzt verursachte der Dichter einen Aufenthalt, indem er die von Komponist und Sängern gewünschten Veränderungen mit dem Text so langsam vornahm, daß er erst nach Ostern damit fertig wurde. Mozart ließ sich das nicht anfechten, komponierte mit Lust und Eifer, schrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde, und hatte bald die ansehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Teilen, vollendet.

Indessen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intrigiert. Der Gedanke, einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigieren zu lassen, an dem man Gluck zu sehen gewohnt sei, war für viele entwürdigend, und man wußte dies geltend zu machen. Leopold hatte Gluck im Verdacht, daß er an diesen Ränken teilnehme. Zwar schrieb er anfangs: „Ich habe sogar den Gluck auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, so darf er es nicht merken lassen, denn unsere Protektoren sind auch die seinigen"; allein später sagte er geradezu: „Unter dieser Zeit haben alle Compositores, darunter Gluck eine Hauptperson ist, alles untergraben, um den Fortgang dieser opera zu hindern." Das ist entschieden übertrieben. Was hätte Gluck von diesem Anfänger fürchten sollen? Wohl aber mag seinem ernsten Sinn der ganze Versuch des

[1] Metastasio, Opp. post. II, p. 278, 290, vgl. Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano III, p. 126 und neuerdings vor allem H. Goldschmidt in der Einleitung zu den Ausgewählten Werken Traëttas DTB XIV 1.

Zwölfjährigen, von dem der Vater so viel Aufhebens machte, wie eine Spielerei erschienen sein, und er hat in seiner geraden Art[1] mit seinem Urteil jedenfalls nicht hinter dem Berge gehalten. L. Mozart aber hat damals bereits Gelegenheit genommen, in dem Kampf um das neue Musikdrama sich und damit auch seinen durch die Londoner Eindrücke allerdings wohl vorbereiteten Sohn mit Nachdruck auf die Seite der Alten, durch Metastasio und den „Musikvater" Hasse vertretenen Kunst zu stellen. Er veranlaßte beide zu erklären, dreißig Opern seien in Wien aufgeführt worden, „die in keinem Stücke der opera dieses Knaben beykommen, die sie beide nicht anders als im höchsten Grade bewunderten." Nun kehrte man den Spieß um. Da von der Hilfe, die Leopold dem Sohne bei seinen bisherigen Werken hatte angedeihen lassen, mittlerweile einiges ruchbar geworden sein mochte, so hieß es, die Komposition sei überhaupt nicht von Wolfgang, der so etwas gar nicht vermöge, sondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rat. In großen Gesellschaften, beim Fürsten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, bei Bonno, dem Kapellmeister des Prinzen von Hildburghausen[2], bei Metastasio und Hasse ließ er einen beliebigen Band von Metastasio aufschlagen und Wolfgang die erste beste Arie sogleich mit Orchesterbegleitung komponieren und niederschreiben, — eine Probe, die wenigstens an der technischen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ. Dies bestätigt außer der Schwester auch Niemetschek durch das Zeugnis „verehrungswürdiger Personen, welche bei solchen Proben gegenwärtig gewesen waren."

Trotz aller Gegenanstrengungen L. Mozarts wirkten die unausgesetzten Hetzereien der gegen die Oper empörten „Musikhölle" endlich auch bei den Künstlern, die sie darstellen sollten. Das Orchester wurde aufgestachelt, sich nicht von einem Knaben dirigieren zu lassen; die Sänger, obgleich sie sich mit der Musik, als einer auch für sie dankbaren, zufrieden erklärt hatten, fingen an, für den Erfolg der Oper beim Publikum zu fürchten, als sie sahen, mit welchem Eifer dagegen gearbeitet wurde. Nun hielten sie es für ihren Vorteil, die Aufführung zu hintertreiben, und sprachen daher, wo es tunlich schien, ebenfalls mit Achselzucken über die Komposition. L. Mozart beklagt sich über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müsse, bitter gegen Graf

[1] Burney, Reise II, 188 ff. [2] Vgl. E. Wellesz, Giuseppe Bonno SJMG X. 395 ff.

Zeil, der glaubte, alle Musici seien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Äußern urteile und ihm „die innerliche Bosheit dieser Vieher" nicht bekannt sei. Jetzt wurde es auch dem Impresario bedenklich, ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptsächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Komponisten eine besondere Anziehungskraft auf das Publikum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Affligio[1] war ein Abenteurer und Spieler, der sich ein Offizierspatent erschwindelt und es bis zum Oberstleutnant gebracht hatte; seinen völligen Mangel an Kunstsinn bezeugt der Zug, daß er, als in der Tierhetze zwei Ochsenfänger ihr Probestück an einem ungarischen Stier machten, zu einem Freunde sagte: „Sehen Sie, diese Hunde sind mir lieber als Aufresne und Neuville" (zwei vortreffliche Schauspieler, die er begünstigte)[2]. Während der von ihm am 16. Mai 1767 übernommenen Impresa verewigte er durch die traurige Rolle, die er im Kampfe des regelmäßigen Schauspiels gegen die Hanswurstiaden mehr als einmal spielte, seinen Namen[3]. Zuletzt kam er als Fälscher auf die Galeeren[4]. Mit einem solchen Menschen hatte Mozart zu tun. Er schob die Oper unter allen möglichen Vorwänden und mit den besten Versprechungen von Ostern bis Pfingsten, dann bis zur Rückkehr des Kaisers aus Ungarn und so weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der anderen einstudieren, und so oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu kopieren und zu probieren, wurde er heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiser fragte bei verschiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit der Oper sei — war nichts zu erreichen, weil Affligio ihm gegenüber eine vollständig unabhängige Stellung hatte. Er hatte das Theater in Pacht und mußte alle Kosten tragen, auch dem Kaiser und der kaiserlichen Familie freien Eintritt geben. Affligio hatte dem Adel und namentlich dem Fürsten Kaunitz versprochen, das im Jahr 1766 abgeschaffte französische Schauspiel wieder einzuführen und tat dies im Jahr 1768. Nun wollte man wissen, wie L. Mozart erzählt, daß er bei dem französischen Schauspiel, das 70000 Gulden koste, erheblichen Schaden leide, der Fürst Kaunitz aber, der ihm wider

[1] So lautet die noch heute gebräuchliche Form des Namens. Auch L. Mozart schreibt stets Affligio. Deiters folgte mit der Form Affliſio Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 16. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 72. [3] Müller, Zuverl. Nachrichten I 13. [4] Carpani, Le Haydine 1823, S. 82, Kelly, Reminisc. I 103 f.

Wissen und Willen des Kaisers diese Bedingung auferlegt habe, sei mit einem Versuch, den Kaiser zu einer Beteiligung an den Kosten des französischen Schauspiels zu bestimmen, gescheitert. Bei so gespannten Verhältnissen konnte daher auf diesem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden, und L. Mozart blieb nichts übrig, als Schritt für Schritt dessen Ausflüchte zu beseitigen. Als dieser endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf bestehe, aber nicht zu seiner Freude; denn er werde dafür sorgen, daß sie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach diesem Versprechen, das sicher gehalten worden wäre, blieb nichts anderes übrig, als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte, um seine Ehre zu retten, beim Kaiser am 21. September eine Klageschrift gegen Affligio ein, und der Hof- und Kammer-Musikdirektor Graf Joh. Wenzel Spork, ein eifriger Musikfreund, wurde mit der Untersuchung beauftragt; allein daß sie keinen Erfolg haben würde, ließ sich voraussehen.

Drei Vierteljahre war die Angelegenheit hingeschleppt worden und L. Mozart hatte mit seiner Familie die ganze Zeit über in Wien fast allein von den Ersparnissen der früheren Reise leben müssen. Seine dortigen Einnahmen waren geringfügig, und den Gehalt, den er in Salzburg als Instruktor in der Violine im fürstlichen Kapellhause und als erster Geiger erhielt, hatte man seit dem März d. J. mit der Bemerkung eingezogen, er könne ausbleiben, solange es ihm beliebe, nur bezahlt würde er während seiner Abwesenheit nicht werden. Er war zu stolz, um durch den Einfluß seines Gönners, des Grafen Schrattenbach, des Bruders des Erzbischofs, sich die Weiterzahlung eines Gehalts zu erbetteln, den er „nach dem gewissesten Ausspruche der meisten dasigen Hofleute" nicht verdiente. Allein er mußte sich seine dortige Stellung wenigstens für die Zukunft erhalten, und ein »bruit« schien selbst diese in Zweifel zu stellen; scheute man sich doch auch nicht, von dem großen Gewinne in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper 2000 Gulden erhalte. Er sucht sich vor dem Erzbischof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß er das treulose Verfahren Affligios nicht hätte voraussehen können, nun aber gezwungen sei, die Aufführung der Oper in Wien durchzusetzen, da sie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältnisse und Kräfte berechnet sei; wäre es eine opera seria, so würde sie Wolfgang seinem gnädigsten Landesherrn zu Füßen legen und sich um Wien nicht weiter kümmern.

Die Ehre des Erzbischofs selbst sei verpfändet, daß von ihm angestellte und empfohlene Künstler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger seien, die mit gnädigster Erlaubnis an fremde Orte gehen, um den Leuten gleich Taschenspielern einen blauen Dunst vor die Augen zu machen"; er müsse alles an seines Sohnes Rechtfertigung setzen, weil es die ihres Fürsten sei, zumal vor Menschen, „die, weil sie die Luft einer Stadt einschluckten, wo der Sitz des Kaisers ist, Leute, welche auswärtigen Fürsten dienen, mit Verachtung anschauen und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig sprechen". Ja, er hält sich als Christ verpflichtet, die Ungläubigen durch ein so sichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe lassen geboren werden, zu überzeugen.

Wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halber zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt, lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer (Grimm) mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste. Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbarlich ist und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen. Man denkt, es kommt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu sein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen; und wie würde es sichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?

Diese Worte waren ganz augenscheinlich auf die bigotte Frömmigkeit des Erzbischofs berechnet.

Alle Widerwärtigkeiten vermochten L. Mozart indessen von seinem Hauptziel nicht abzubringen, dem in letzter Linie auch Wolfgangs Oper dienen sollte. Nach wie vor betrachtete er den Wiener Aufenthalt nur als eine Station auf dem Wege nach Italien. Schon im Mai 1768 schreibt er an Hagenauer[1]:

Es ist dieses dasjenige, was mir meine Erlaubniß zur Reise nach Italien erleichtert, eine Reise, die, wenn man alle Umstände in Erwägung zieht, nun nicht mehr kann verschoben werden und dazu ich vom Kaiser selbst allen Vorschub nach Florenz in alle kaiserl. Staaten und nach Neapel habe. Oder sollte ich vielleicht in Salzburg sitzen, in leerer Hoffnung nach einem bessern Glücke seufzen, den Wolfgang groß werden und mich und meine Kinder bey der Nase herumführen lassen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reise zu machen verhindern, und bis der Wolfgang in die Jahre und denjenigen

[1] B IV 276.

Wachstum kommt, die seinen Verdiensten die Bewunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den ersten Schritt umsonst getan haben und nicht auf dem einmal so breit gebahnten Wege mit starken Schritten forteilen?

Und am 30. Juli klagt er[1]:

So muß man sich in der Welt durchraufen; hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit. . . . Alle vernünftigen Menschen müssen mit Scham bemerken, daß es eine Schande für unsere Nation ist, daß wir Teutsche einen Teutschen zu unterdrücken suchen, dem fremde Nationen durch die größte Bewunderung, ja durch öffentliche Schriften haben Gerechtigkeit widerfahren lassen. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen, daß die Widersacher boshafte Lügner, Verleumder und neidische Kreaturen sind.

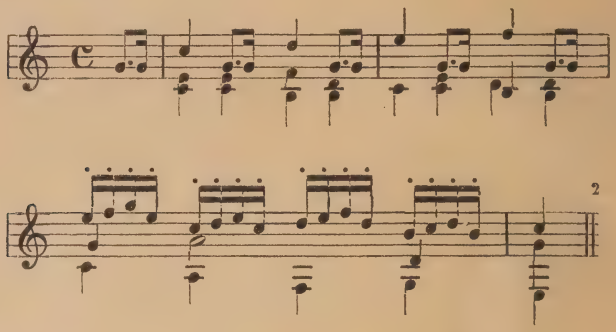
Ein Blick auf die Finta semplice selbst (K.-V. 51, S. V. 4) lehrt freilich, daß man um des zwölfjährigen Wolfgangs willen mit dem Lobe wieder einmal allzu freigebig war, und zwar von L. Mozart an bis zu Jahn und Deiters. Das Urteil, die Oper sei nicht allein ebenso gut, sondern noch besser als die meisten ihresgleichen damals, konnte nur fällen, wer in die Geschichte der Opera buffa noch keinen genügenden Einblick hatte. In einem besonderen Zusammenhang wird noch zu zeigen sein, daß Mozart erst mit der »Finta giardiniera« als ernsthafter, wenn auch ebenfalls noch nicht ebenbürtiger Mitbewerber in die Reihe der Buffokomponisten eingetreten ist. Das ältere Werk mag dagegen als bloßer Schulversuch bereits hier besprochen werden.

Coltellinis Text vertritt den Durchschnitt einer bestimmten Gattung der damaligen komischen Librettistik. Handlung und Charaktere halten sich an wohlbekannte Typen. Zwei reiche Hagestolze, der aufgeblasene und wenigstens in der Theorie höchst weiberfeindliche Cassandro und der furchtsame, blöde und verliebte Polidoro beherbergen in ihrem Hause einen ungarischen Offizier, Fracasso, der mit der Schwester der beiden Alten, der schönen Giacinta, ein Liebesverhältnis angeknüpft hat. Neben diesem geht nach altem Buffobrauch ein Techtelmechtel zwischen Fracassos Diener Simone und Giacintas Zofe Ninetta her. Aber auch Fracasso hat eine Schwester, die schlaue Rosina, und da Cassandro und Polidoro von Fracassos und Giacintas Liebe nichts wissen wollen, so soll sie auf Ninettas Rat die beiden Brüder in sich verliebt machen, um ihre Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt als „verstellte Einfalt“[2] auf und hat natürlich beide

[1] B IV 284. [2] Das war ein beliebtes Motiv, das z. B. auch in Paisiellos »Frascatana« (1774) auftaucht.

sehr bald in ihren Netzen. Die hiebei entstehenden Verwicklungen von unverfälschtem, burleskem Buffocharakter bilden den Hauptinhalt der Oper. Schließlich wird den beiden Alten weisgemacht, Giacinta und Ninetta seien mit allen Kostbarkeiten des Hauses entflohen, worauf jene die Hand ihrer Schwester dem versprechen, der sie wiederbringe. Fracasso und Simone sind die Glücklichen und Rosina, die Cassandro bereits ihre Hand gegeben hat, klärt ihre List zu großem Erstaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Dieser Text beweist klar, daß neben dem von Piccinni in seiner »Buona figliuola« ins Leben gerufenen bürgerlichen Rührstück doch auch noch die ältere, rein aufs Komische gerichtete Buffooper beim Publikum hoch in Gunst stand. Alles ist auf burleske Situationskomik angelegt; die seit alters beliebten Prügel-, Betrunkenheits- und Duellszenen sind ebenso vertreten wie die schwülstigen gelehrten Ergüsse, die in letzter Linie auf eine Verspottung der Opera seria hinauslaufen. Auch die Charaktere entsprechen ganz den alten karikierten Masken; selbst der Liebhaber Fracasso hat einige Züge des Capitan Spaventa mitbekommen. Man hat den Eindruck, als hätte Coltellini mit Absicht diesen Text dem Knaben in die Hände gegeben, in der Überzeugung, daß er mit diesen grobgeschnitzten Gestalten wohl noch am besten fertig werden würde. Die dankbarste Aufgabe stellte ihm Cassandro, die einheitlichste und geschlossenste Figur der Oper. Aber schon in seiner ersten Arie: »Non c'è al mondo altro che donne« (Nr. 4) versagt Mozart und mußte versagen, einfach deshalb, weil ihm Lebens- und Menschenkenntnis damals noch völlig abgingen. Was wußte der Zwölfjährige von der Weiber- und Ehefeindschaft eines alten Junggesellen, zumal im verzerrenden Hohlspiegel der italienischen Buffokunst? Er sah in Cassandro nur einen gutmütigen alten Polterer und schrieb somit eine Arie, die von den geistsprühenden, mit Teufeleien förmlich gespickten Philippiken der Paisiello und Guglielmi meilenweit entfernt ist. Sehr bezeichnend ist, daß, sobald Mozarts Phantasie an irgend einer gemeinverständlichen Tonmalerei eine äußere Stütze findet, auch seine musikalische Gestaltung selbständiger wird. So haben in Cassandros zweiter Arie »Ella vuole ed io torrei« (Nr. 8) das Bild des kochenden Blutes mit dem echt italienischen blo blo und das Gleichnis von dem Pudel, der bald nach dem Fleisch die Pfote hebt, bald unter den Stockschlägen bellt und heult, dem Ganzen entschieden einen höheren Schwung verliehen, an dem freilich das reiche orchestrale Leben dieser Arie den Hauptanteil

hat[1]. Am gelungensten ist Cassandros dritte Arie »Ubbriaco non son io« (Nr. 16). Die Gestalt des Betrunkenen war dem Knaben von Salzburg her offenbar wohl bekannt. Wie da gleich am Anfang das Orchester hereinschwankt, dann unvermittelt in die fast an das Bacchusduett der „Entführung" erinnernden närrischen Stakkatosechzehntel übergeht:

und so den Sänger Lügen straft, ist sehr drastisch beobachtet, und ergötzlich ist es auch, wenn im zweiten Teil das Orchester dem Alten seinen Rausch immer wieder zu Gemüte führt. Diese der ganzen Oper eigentümliche wichtige Rolle des Orchesters mit der sorgfältigen Stimmführung weist nicht allein auf Mozarts eigenen bisherigen Bildungsgang hin, sondern sie entspricht zugleich, wie die Werke Gaßmanns lehren[3], dem allgemeinen Brauch der damaligen Wiener Buffokomponisten, ebenso wie im folgenden Rezitativ die Behandlung des Seccos mit seinen malerischen Baßgängen, die sich in Cassandros Partie besonders häufig finden. Auch das hauptsächlich orchestral ausgeführte pantomimische Zwiegespräch zwischen ihm und Rosina (II 7) gehört hierher[4]. Dergleichen war aber zugleich auch auf die Darsteller zugeschnitten, die Mozart in dieser Oper mehr denn je bei guter Laune erhalten mußte. Caratoli, der Darsteller des Cassandro, war zwar wenig Sänger mehr, aber desto mehr Schauspieler

[1] Der anfängliche Schluß dieser Arie wurde von Mozart verworfen und durch einen neuen ersetzt. Der erhaltene Rest des alten Schlusses, der N.-B. S. 23 mitgeteilt wird, bedenkt auch noch den »porco« mit einer orchestralen Malerei und schnappt mehr ungeschickt als originell schließlich ab. [2] Der Baß ist eine Oktave tiefer zu lesen. [3] S. Abschnitt »opera buffa«. [4] Vgl. die pantomimische Rolle der Instrumente in Gaßmanns Conteſſina II 16.

und wußte „gewissermaßen den Gesang entbehrlich zu machen"; auch übertrieb er gelegentlich, um dem großen Haufen zu gefallen[1].

Weit weniger wußte Mozart mit der trottelhaften Gestalt des verliebten Polidoro anzufangen. Seine ganze Verlegenheit erhellt schon daraus, daß er für dessen erste Arie »Cosa ha mai la donna indosso« (Nr. 7) auf die Arie des Christgeistes „Manches Übel will zuweilen" (Nr. 8) seines Oratoriums zurückgriff. Dort spricht der begütigende Arzt von den schmerzvollen Eingriffen, die in gewissen Fällen zur Heilung eines Übels notwendig seien, hier handelt es sich um die im Herzen eines blöden Junggesellen aufkeimende Liebe[2]. Offenbar hat sich Mozart dieses Stückes deshalb erinnert, weil er in ihm den Ausdruck weicher Empfindung besonders gut getroffen zu haben glaubte, und war naiv genug, sich einzubilden, daß es auch für die neue Situation, deren seelischem Charakter er damals noch ratlos gegenüberstand, ohne weiteres passe. Außerdem hatte er auch hier den Sänger Caribaldi im Auge, dessen schöne Stimme namentlich in langsamen Sätzen einen rührenden Ausdruck hatte, aber für die Koloratur wenig geschult war; im Spiel ahmte er Caratoli ungeschickt nach[3].

Auch Polidoros zweite Arie »Sposa cara« (N. 17) kann nicht als geglückt bezeichnet werden. Sie ist zweiteilig, aber jeder Teil hat wieder drei gegensätzliche Unterabschnitte. Mozart hat hier gewissermaßen jeden Gedanken für sich komponiert, ohne sie zu einer höheren Einheit zu verbinden. Der erste, an Rosina gerichtete Teil ist zwar der Stimmung nach ebenfalls ein Absenker Bachs, nähert sich daneben aber auch der Wiener Liedmelodik[4], der zweite aber, der Cassandro gilt, behilft sich mit einer nicht sehr geschickten Aneinanderreihung abgenützter Buffophrasen; originell darin sind abermals nur die unwirschen Geigenpassagen, die drastischen Geberden des aufbegehrenden Cassandro, und auch im dritten Abschnitt fällt den Instrumenten der Hauptanteil zu.

[1] Sonnenfels, Ges. Schr. V 297. Burney, Reise I 63. Müller, Zuverl. Nachr. I 73. Er starb, 67 Jahre alt, 1772 in Wien (ebenda II 132). [2] Wie Jahn und Deiters zu ihrem begeisterten Lobe dieser Arie kommen, die sie sogar an Cherubin erinnert (I⁴ 89), ist schon deshalb schwer begreiflich, weil es sich hier nicht um einen naiven Jüngling, sondern um einen Hagestolzen in vorgerückterem Alter handelt. [3] Sonnenfels V 296. Er trat noch 1780 in Rom als alter zahnloser Mann auf (Teutscher Merkur 1789, III 210). [4] Vgl. dazu den Beginn des zweiten Finales von Gaßmanns Contessina DTÖ XXI, S. 254.

Von den beiden Bedienten Simone und Ninetta ist jener am besten weggekommen. An die sprühenden Tollheiten der italienischen Figuren dieses Schlages darf man zwar auch bei ihm nicht denken. Aber seine Arien (Nr. 1, 13 und 22), enthalten einen natürlichen, behäbigen Humor; bezeichnend ist nur, daß die meisten Stellen, wo Mozart den echten italienischen Buffostil mit dem hastigen Geplapper und den übrigen realistischen Zutaten nachbildet, merkwürdig ungesangsmäßig und unwirksam verlaufen: man sieht deutlich, er kennt diesen Stil, aber er ahmt nur seine Äußerlichkeiten nach, sein inneres Wesen, namentlich die enge Verbindung von Gesangs- und Schauspielkunst, ist ihm noch nicht aufgegangen. Am besten ist ihm die Arie »Con certe persone vuol esser bastone« (Nr. 13) geglückt; ein hübscher, wenn auch nicht ganz origineller Zug ist der Ruf »Madama, bastone!«, den Simone, gewissermaßen als kurz gefaßten Hauptgedanken seiner Arie, in das Schlußritornell hineinwirft. Der Darsteller Poggi vereinigte mit einer angenehmen, gut ausgebildeten Baßstimme ein ergötzliches, von Übertreibung freies Spiel und war der Liebling der Kenner[1].

Die Partie der Zofe Ninetta kann nur für die Bernasconi bestimmt gewesen sein, die als Sandrina in Piccinnis »Buona figliuola« und in Sacchinis »Contadina in corte« großen Anklang gefunden hatte[2]. Auch hier ist Mozart weit hinter der Beweglichkeit und Munterkeit seiner italienischen Vorbilder zurückgeblieben: drei Arien Ninettas, Nr. 12 und die beiden Fassungen von Nr. 23, von denen die ältere auch die bessere ist, tragen ganz oder teilweise Menuettcharakter, dabei macht sich allerdings der für die Wiener opera buffa charakteristische Einfluß der Wiener Liedmusik und der französischen opéra comique geltend. Das gelungenste Stück Ninettas ist das frische und anmutige Liedchen Nr. 12, wenn auch freilich sein leichtgeschürzter Anfang seit Pergolesis »Serva« zum eisernen Bestand der italienischen Buffonistik gehört[3].

Giacinta gehört zu jenen für unseren Geschmack unmöglichen, halbernsten Figuren, die nur dazu vorhanden zu sein scheinen, gleich den Steinen im Brettspiel je nach Bedürfnis zwischen den Parteien

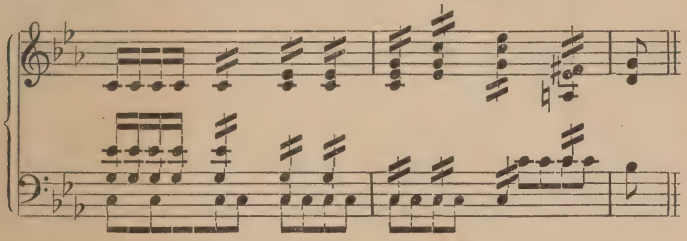
[1] Sonnenfels V 293 f. Müller I 79. Kelly, Reminisc. I 66 ff. [2] Sonnenfels V 299 f. [3] Der Anklänge an Pergolesi sind es in dieser Oper überhaupt so viele, daß man annehmen muß, Mozart habe die Serva gut gekannt. Vgl. S. 98, 108, 161 der Partitur.

hin und her geschoben zu werden. In ihren beiden ersten Arien zeichnet sie nach beliebter Buffositte das Bild ihres Zukünftigen (Nr. 3, 4):

Marito io vorrei, ma senza fatica,
averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica

heißt es das erste Mal; der Mann soll sein

un uomo d'ingegno,
ma fatto di legno.

Der Dichter stellt sie hier dem ungestüm werbenden Fracasso gegenüber als eine ruheselige, allen plötzlichen Aufregungen abholde Natur hin. Der Komponist dagegen schlägt einen halb schalkhaften, halb empfindsamen Ton an, und nicht viel besser steht es mit der etwas aufgeweckteren zweiten Arie; von einer schärferen Charakteristik ist auch hier kaum eine Spur vorhanden. In der dritten Arie (24) aber, wo sie nach der abgekarteten Flucht ihre Angst zum Ausdruck bringt, betritt sie das Gebiet des tragischen Pathos. Jahn und Deiters sprechen hier[1] von einer beabsichtigten Karikatur. Ist dem aber so, so ist Mozart erheblich hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben, denn das damalige Publikum war in solchen Fällen von den italienischen Buffokomponisten ganz andere Schreckensbilder gewöhnt. Mir will indessen scheinen, als hätte der Knabe die Lage durchaus ernst aufgefaßt, jedenfalls hat ihm der Text ein Stück entlockt, das in wichtigen Punkten bereits die Eigenart des reifen Meisters vorweg nimmt. Die Tonart C moll, das unheimlich sich aufbäumende Anfangsmotiv[2]:

der zäh festgehaltene Mollcharakter, der nur flüchtig durch kurze Durwendungen erhellt wird — das alles sind Mittel, deren sich Mozart später zum Ausdruck des Unheimlichen, Wildleidenschaftlichen bedient.

[1] I[4] 95. [2] Das weist deutlich auf die C moll-Serenade (K.-V. 388) und verwandte Stücke hin; nur die ausgefüllten Harmonien und die italienischen „Trommelbässe" verraten noch den Anfänger.

Ihrer ganzen Anlage nach war die Partie der Giacinta der Sängerin Eberhardi zugedacht, die Sonnenfels wegen ihres angenehmen Kontraalts lobt; freilich sei ihr Triller nicht ohne Tadel und ihr Spiel von Künstelei nicht frei gewesen[1].

Die Partie des Fracasso hat dem Komponisten, offenbar unter dem Drucke des Sängers Laschi, am meisten Mühe gemacht, denn seine erste Arie (5) mußte er ganz, von seiner dritten (25) den Mittelteil neu komponieren. Laschi war zwar von Hause aus Tenorbuffo, spielte aber auch Liebhaberrollen, und hier störte der Verlust einiger Töne in seiner Stimme, der mitunter häßlich wirkte und durch Versetzen einzelner Töne und Koloraturen nur mühsam gedeckt wurde[2]. Alle Arien Fracassos nähern sich in Form und Charakter dem seriösen Stil, in Nr. 5 ist an Stelle der ersten, buffomäßigen Fassung[3] ein recht steifleinenes Stück getreten, wie denn überhaupt von dem einzigen hervorstechenden Zug dieser Figur, ihrem soldatischen Draufgängertum, in der Musik fast kaum eine Spur mehr übrig geblieben ist.

Besondere Sorgfalt hat Mozart auf die Partie der Titelheldin Rosina verwandt. Mit ihr gedachte er sein Bestes zu geben und hat sich deshalb auch besonders angelegentlich in dem reichen Schatz seiner Opernerinnerungen nach zugkräftigen Vorbildern umgesehen. Sie sollte offenbar von Clementine Baglioni gesungen werden, „deren Stimme Silberklang war, so geläufig als man es nur fordern kann, und schön verflösset"; sie sang „nicht verwegen, aber richtig; ihre Geberde war, wenn sie wollte, anständig, frei"[4].

Schon mit ihrer ersten, liedmäßig gehaltenen Arie (6) führt sie sich in der liebenswürdigen und herzlichen Art Piccinnis ein, wirksam unterstützt von Flöten und Streichorchester, in dem die geteilten Bratschen häufig mit den Geigen in der Oktave mitgehen. Dagegen trägt das pikante Echostück ihrer zweiten Arie (9) nicht nur in der Instrumentation (Streicher, Corni inglesi, Corni di Caccia und Solooboe), sondern auch in der ganzen weichen Melodik die unverkennbaren Züge Chr. Bachs; bei dem bis in die Koloratur hinein durchgeführten Echospiel der Solooboe mag auch noch die Erinnerung an Glucks Orfeo mitgewirkt haben. Der zweite Teil der Arie (Allegro grazioso) fällt allerdings daraufhin ziemlich ab. Das Glanzstück der Oper aber ist die zweiteilige Arie an die »amoretti« (15). Auch hier trägt die In-

[1] Sonnenfels V 301. [2] Ebenda V 293. [3] Ihr Anfang gemahnt an den Beginn von L. Mozarts dritter Klaviersonate. [4] Sonnenfels V 300.

strumentation Ausnahmecharakter (Streicher mit korrespondierenden Bratschen und Fagotten!), aber auch der Gesang ist freier und edler geführt und offenbart an einigen Stellen den späteren Mozartschen Ausdruck. Freilich hat auch hier dem Knaben sein verehrter Meister Bach über die Schulter gesehen. Überhaupt bewegt sich das Stück mit seinem lieblich-erotischen Gepräge auf einem der italienischen Oper besonders vertrauten Boden, auch atmen seine zahlreichen Seufzer und Ornamente echten Rokokogeist. Aber es war nicht allein Mozarts erste bedeutende Leistung auf diesem Gebiete, sondern er hat ihr auch Züge seines eigenen Geistes einzuhauchen vermocht. Dazu gehört vor allem die Rückkehr nach Edur gegen den Schluß mit ihrer schwellenden Sehnsucht — alles in allem hätte ein Stück wie dieses manchem reifen Meister Ehre gemacht. Dagegen ist Mozart in Rosinas vierter Arie (18) seiner Aufgabe, eben die „verstellte Einfalt" zu schildern, so gut wie alles schuldig geblieben; solchen Aufgaben war das seelische Fassungsvermögen des Knaben nicht gewachsen.

Ihrer Form nach sind diese Arien entweder einfache zweiteilige Lieder in Kavatinenart oder sie folgen einer damals besonders beliebten zweiteiligen Arienform, deren Teile wiederum in einzelne, nach Takt und Tempo verschiedene Abschnitte zerfallen. Nur die Arien des Fracasso zeigen die dreiteilige Form der seriösen Arie, allerdings mit moderner Verkürzung des Dacapos. Nach Art der großen italienischen Buffomeister neue Formen für den einzelnen Fall zu bilden, hat der junge Mozart begreiflicherweise nicht gewagt. In dem gleichfalls dreiteiligen Duett zwischen Cassandro und Fracasso (19), das eine ergötzliche Schilderung des von dem Alten so sehr gefürchteten Duells enthält, liegt der Schwerpunkt im Orchester, das dem Cassandro mit seinen sausenden Hieb- und Stoßmotiven unaufhörlich zusetzt.

Auch die drei Finales, die dem Gang der Handlung in mehreren, nach Takt und Tempo verschiedenen Abschnitten folgen, halten sich formell durchaus an das Hergebrachte: die Einheit der einzelnen Sätze wird entweder rondomäßig durch ein immer wiederkehrendes Hauptthema oder durch ein durchlaufendes plastisches Orchestermotiv hergestellt; im ersten und zweiten Finale greift Mozart nach Piccinnischem Vorbilde in späteren Sätzen auf die Gedanken der vorhergehenden zurück. Von dem dramatischen Leben der italienischen Finales ist freilich kaum eine Spur vorhanden; gerade die entscheidenden Wendungen, wie die Flucht der beiden Mädchen im zweiten und die Lösung

des Knotens im dritten, werden im Tone harmloser Heiterkeit, ohne jede Spannung, erledigt. Am schwächsten ist wiederum der gesangliche Teil weggekommen: einzelne Sätze erinnern sogar noch an das Kindheitsstadium der ganzen Gattung, wo die Melodie ohne Rücksicht auf die Charakteristik einfach auf die verschiedenen Stimmen nacheinander verteilt wurde. Aber auch da, wo Mozart genau seinem Texte folgt, verbraucht er zwar eine Menge von Motiven, vermag aber trotzdem keine packende Wirkung zu erzielen. Nur bei dem furchtsamen und weinerlichen Polidoro finden sich in allen drei Finales wenigstens Ansätze zu einer schärferen Charakteristik. Die letzten Sätze der Finales, sowie die introduzione (Nr. 1) sind nach italienischem Brauch homophone Liedsätze heiteren Charakters.

Als Ganzes genommen ist diese erste Oper Mozarts somit ein dramatischer Fehlschlag, den man durch ehrende Vergleiche mit den reifen Werken lieber nicht vertuschen sollte. Mozart war für eine solche Aufgabe damals einfach innerlich noch nicht reif, und wenn er deshalb weit hinter seinen Mitbewerbern zurückblieb, so ist das nur ein Beweis für seine gesunde und natürliche Entwicklung. Erstaunlich ist nur wiederum die Fähigkeit des Knaben, sich dem Buffostil anzupassen. Er kennt hier schon die meisten seiner Eigentümlichkeiten, vom Volkstümlichen bis zum Derbrealistischen, er kennt ihren Gesangs- und besonders auch ihren Instrumentalstil. Freilich ahmt er vorerst nur die äußeren Erscheinungsformen nach, der eigentliche Buffogeist bleibt ihm noch verschlossen, und darum stellt sich auch die schlagende Wirkung der Italiener bei ihm nicht ein. Endlich wirken auch die zahlreichen Anregungen nach, die sich gerade in Wien einem Buffokomponisten darboten: der Wiener Lieder- und Singspielton, die französische Opéra comique und am stärksten die durch die Blüte des Wiener Instrumentalstils bedingte selbständige Führung des Orchesters. Das war zugleich das Gebiet, auf dem Mozart damals am meisten beschlagen war, während die Behandlung der Singstimmen großenteils noch unfrei, ungesangsmäßig und damit auch unwirksam ist[1]. Die Ouvertüre zeigt einen erheblichen Fortschritt und zwar allein schon der D dur-

[1] Auf Grund dieser Mängel aber Affligio und Genossen, wie dies WSF und Schurig tun, gegen L. Mozart in Schutz zu nehmen, geht doch nicht an. Mag Leopold immerhin übertrieben haben, so bedurfte es doch wahrlich keines monatelangen böswilligen Hinzerrens, um den Knaben auf das Unzulängliche seiner Arbeit aufmerksam zu machen.

sinfonie vom 16. Januar 1768 (K.-V. 45) gegenüber[1], mit der sie Themen und Verarbeitung bis auf das weggelassene Menuett gemein hat. Aber das instrumentale Gewand des Stückes ist weit reicher geworden, und, was das wichtigste ist, die hinzugefügten Bläser dienen nicht bloß zur Verstärkung, sondern reden mitunter eine ganz selbständige Sprache und führen Klangwirkungen herbei, die die alten Gedanken in ein ganz neues Licht setzen (vgl. z. B. die Schlußgruppe des ersten Satzes).

In der handschriftlichen Partitur sind die Veränderungen, die Mozart auf Wunsch der Sänger anbringen mußte, deutlich erkennbar. Aber auch Leopolds Hand hat wieder mitgewirkt: Tempo- und Vortragsbezeichnungen, sowie die Angabe der Personen und Instrumente stammen fast allenthalben von ihr. Sicher war aber der väterliche Einfluß nicht auf Äußerlichkeiten beschränkt; handelte es sich doch um ein Wolfgang bisher ziemlich fremdes Gebiet. Näheres läßt sich freilich nicht mehr nachweisen.

Einigermaßen wurde L. Mozart für die mit dieser Oper verknüpften Enttäuschungen durch einen von anderer Seite kommenden Auftrag entschädigt. Die Mozarts waren nämlich in Wien mit dem nachmals so berühmten Magnetiseur Dr. Anton Mesmer[2] bekannt geworden, der durch eine reiche Frau in gute Verhältnisse gekommen war und in seinem glänzend eingerichteten Hause auf der „Landstraße" eine Menge gebildeter Leute, darunter auch Heufeld, gastfrei um sich versammelte. Er war musikalisch, hatte sich in seinem Garten ein Theater eingerichtet und ließ hier nunmehr ein kleines von Wolfgang komponiertes deutsches Singspiel „Bastien und Bastienne" (K.-V. 50, S. V. 3 mit Büllners R.-B.) aufführen[3].

Das Werk geht auf J. J. Rousseaus Intermezzo »Le devin du village« zurück, über dessen Entstehung er im achten Buch seiner Confessions berichtet[4]. Seine Absicht dabei war, seinen Landsleuten

[1] S. weiter unten. [2] Daß es der Magnetiseur war, bemerkt schon Nissen, der von dem „bekannten Freunde der Familie Mozart" spricht. Jahn nahm dagegen einen Mediziner, Namens Dr. Anton Mesmer an (vgl. Helfert, Die österr. Volksschule I 132 f.). Neuerdings wies Deiters (J I[4] 100) mit Recht auf den Brief des jüngeren Mesmer hin (Nohl, Mozart n. d. Schild. f. Zeitg. S. 210), wo von Leopolds „schwäbischen Freunden" die Rede ist. Auch der Magnetiseur war Schwabe, er stammte aus Iznang bei Radolfzell a. B. Somit dürfte Nissen doch Recht behalten. [3] Lert, Mozart auf dem Theater S. 300 vermutet nach B III 152, daß es sich um ein aus Buchshecken geschnittenes Freilichttheater handelte. [4] Schelle, Berl. Mus.-Ztg. Echo 1864, Nr. 384 f.

ein Gegenstück zu den italienischen Buffo-Intermezzi zu schenken, die seit dem Gastspiel der Buffonisten im Jahre 1752 in Paris den bekannten Streit über den Wert der italienischen und französischen Musik hervorgerufen hatten. Während eines Aufenthaltes in Passy wurde der Entschluß gefaßt und schon nach sechs Wochen lag das ganze Stück fertig vor[1]. Bei einer Privatprobe bei dem bekannten französischen Historiographen Duclos erregte das Werk großes Aufsehen, und der Intendant des menus plaisirs, de Cury, setzte schließlich die Aufführung bei Hofe durch. Zweimal, am 18. und 24. Oktober 1752, wurde der »Devin« in Fontainebleau vor dem König aufgeführt, Mlle. Fel und Mr. Jelyotte sangen Colette und Colin. Der Eindruck war sehr groß. Dann folgte am 1. März 1753 die öffentliche Aufführung durch die Académie Royale de musique in Paris, ebenfalls mit glänzendem Erfolg[2]. Vom König an, der „mit der schlechtesten Stimme seines Königreiches" den ganzen Tag sang: »j'ai perdu mon serviteur«, hatte alle Welt Rousseaus Melodien im Munde. Noch 1774 wurde das Werk neben Glucks Orpheus beklatscht[3], ja noch 1819 und 1821 zum Erstaunen deutscher Musiker mit dem größten Beifall gegeben und verschwand erst 1864 von der Bühne[4]. Die Handlung ist überaus einfach.

Colette, ein Landmädchen, ist trostlos, daß ihr Liebhaber Colin sie verlassen hat und sucht einen Wahrsager auf, der ihr raten und helfen soll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verstrickt habe, im Herzen aber liebe er sie noch und werde sie wieder aufsuchen, dann müsse sie ihn aber durch verstellten Kaltsinn strafen und seine Liebe neu anfeuern; sie verspricht es. Colin tritt dann auf: er sei von seinem Wahn geheilt und kehre zu seiner Colette zurück. Als der Wahrsager ihm erklärt, sie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hilfe an; dieser verspricht durch einen Zauber Colette herbeizurufen, dann möge er selbst sein Heil bei ihr

[1] Vgl. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker 1884, S. 158 ff. A. Pougin, J. J. Rousseau musicien 1901. J. Tiersot, J. J. Rousseau 1912, S. 99 ff. [2] Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau, schreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottsched (Danzel, Gottsched S. 351). So nennt er es auch 15. Dez. 1753 (Corr. litt. I, p. 92 f.) ein intermède agréable, qui a eu un très-grand succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1753 ein intermède français très-joli et très-agréable (ebend. p. 112 f). Später übergeht er es stets, wenn von Rousseaus musikalischen Leistungen die Rede ist, und nennt nur dessen verunglückte Oper Les Muses galantes. [3] Laharpe, Corr. litt. II, p. 59. [4] AMZ XXI S. 841, XXIII S. 141. Berlioz, Voy. mus. I, p. 389. Jansen, Rousseau S. 185. Noch 1890 wurde der »Devin« in Paris abermals hervorgeholt, vgl. Pougin S. 91.

versuchen. Colette erscheint und spielt mit Mühe die Spröde; als er sich darauf verzweiflungsvoll entfernt, ruft sie ihn zurück, es erfolgt die Versöhnung und erneuerte Versicherung der Liebe und Treue. Der Wahrsager holt sich seinen Dank und Lohn, und an dem Glück der Liebenden, das sich in verschiedenen Couplets ausspricht, nehmen die versammelten Landleute teil.

Der ungeheure Erfolg des Stückes hatte seinen guten Grund. Auch in ihm weht ein Hauch jenes revolutionären Geistes, der zwei Jahre zuvor den ersten jener berühmten »Discours« ins Leben gerufen hatte, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß diese ganze Hirtenwelt an der geschmähten Gesellschaftskultur noch ihren reichlichen Anteil hat. Trotzdem bot das Werk genug des Neuen, es hielt sich von dem rhetorischen Pathos der französischen tragédie lyrique ebenso fern, wie von dem stets zur Karikatur neigenden Wesen der italienischen Buffokunst: beides widersprach für Rousseaus Gefühl dem Grundsatz des Natürlichen. So ist sein Dorfwahrsager ein pastorales Idyll geworden, das nach seiner eigenen späteren Erklärung[1] unter Hirten spielt und auch seine Musik deren einfachen Sitten anzupassen hat. Die Lieder aber, die diese Hirten singen, sind allen italienischen Einflüssen zum Trotz in der Hauptsache durchaus national-französisch, und Rousseau hat die natürliche Grazie und das eigentümliche rhythmische Leben dieser Volkskunst ganz ausgezeichnet nachzubilden verstanden[2]. Und dasselbe ist mit den Rezitativen der Fall[3], für deren Vortrag Rousseau dem Sänger die genauesten Anweisungen gibt. Auch hier vermeidet er sowohl das Pathos der ernsten Oper als die Flüchtigkeit des italienischen Seccos; sein Rezitativ gibt die Textworte in richtiger, affektvoller und dabei stets natürlicher Deklamation wieder.

Rousseaus Werk war zwar nur der glückliche Wurf eines hochbegabten Dilettanten[4], aber seine geschichtliche Bedeutung ist darum kaum minder groß als der Beifall, den ihm die Zeitgenossen spen-

[1] Rousseau, Dictionnaire de musique 1767, Art. Pastorale. [2] Vgl. dazu und zum folgenden A. Arnheim, Le devin du village von J. J. Rousseau und die Parodie Les Amours de Bastien et Bastienne SIMG IV 686 ff. (mit Musikbeispielen). [3] Vgl. auch Dictionnaire Art. Récitativ und Œuvres XI 296 ff. [4] Über die angebliche Mitarbeit Philidors und Francoeurs vgl. Arnheim S. 692 ff. Außerdem wurde behauptet, Rousseau habe nur den Text gedichtet und die Komposition eines Musikers in Lyon sich angeeignet (AMZ XIV, S. 469. Castil-Blaze, Molière musicien II, p. 409 ff.), eine Beschuldigung, der auch Grétry widersprach (Mém. I, p. 276, III 306). Rousseau wollte sie durch eine zweite Komposition widerlegen, die aber übel ausfiel (Laharpe, Corr. litt. II, p. 370. Adam, Souv. d'un mus., p. 202).

deten[1]. Vor allem ist es der aufstrebenden komischen Oper der Franzosen ein mächtiger Bundesgenosse geworden; schon allein Titel wie Rose et Colas, Annette et Lubin usw. liefern den Beweis. Es war darum kein Wunder, wenn sich auch die Parodie seiner binnen kurzem bemächtigte. Das war im damaligen Paris das sicherste Zeichen für den Erfolg eines Werkes, und zwar griff die Parodie meist weit über den Rahmen der Satire hinaus und brachte im Anschluß an das Original ähnliche Texte auf beliebte Melodien in humoristischer, gelegentlich auch mit Anspielungen auf Tagesereignisse gewürzter Art. Die eigentliche Stätte dieser Stücke war die Comédie italienne, wo im Laufe der Zeit jeder bedeutende Erfolg der Académie Royale seinen parodistischen Widerhall fand. So erschien bereits am 26. September 1753 im Theater aux Italiens eine Parodie des Rousseauschen Stückes unter dem Titel Les Amours de Bastien et Bastienne[2]. Sie war verfaßt von Harny[3] und der beliebten, ebenso anmutigen wie geistreichen Sängerin und Schauspielerin Mad. Favart. Die Parodie bestand darin, daß man Rousseau gewissermaßen noch übertrumpfte und seine noch ziemlich arkadisch und sentimental angehauchten ländlichen Gestalten zu wirklichen Bauern machte, die in ihrem Patois entsprechende Empfindungen ausdrückten; alles geht in voller Natürlichkeit derb und behaglich zu. Mad. Favart selbst, die mit dieser Rolle ihren Ruhm begründete[4], trat im leinenen Bauernkleid, mit bloßen Armen und in Holzpantoffeln auf, was durch seine Neuheit die Kritik stark erregte, aber beim Publikum großen Anklang fand. Sie ist in diesem Kostüm sogar gemalt und von ihrem Freund, dem Abbé Voisenon, in schwülstigen Versen verherrlicht worden. Die Parodie verrät entschieden Geschmack, Geschick und Sinn für dramatische Charakteristik. Die einzelnen Nummern wurden, wie stets, auf beliebte Melodien gesungen. Bei Rousseau beginnt z. B. die erste Arie der Colette mit den empfindsamen Worten »J'ai perdu tout mon bonheur«, die handfestere Bastienne singt statt dessen »J'ai perdu mon

[1] Eine englische Bearbeitung von Burney machte 1766 in London kein Glück (Parke, Mus. mem. II, p. 93); deutsche gaben Leon (Teutsch. Merc. 1787 II, S. 193ff.), C. Dietitz (Berl. 1820). [2] Théâtre du Favart V, 1 (Par. 1763). Ein in Amsterdam 1758 gedrucktes Textbuch hat die Bemerkung: représenté à Bruxelles Nov. 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de S. Alt. Roy. [3] Grimm, Corr. litt. IV, p. 400, 417. Über Harny vgl. G. Cucuel ZIMG XIII 289 [4] Dictionn. d. théâtre VI, p. 228 f. Theaterkal. 1776, S. 100.

ami«, aber auf die damals beliebte Melodie eines Liedes »J'ai perdu mon âne«; das Beispiel mag genügen, um Wesen und Absicht dieser Parodie zu kennzeichnen.

Im Jahre 1764 fand sie in Fr. W. Weiskern einen deutschen Übersetzer[1], und dessen hie und da geänderten Text komponierte Mozart[2]. Darin ist ein fortlaufender Dialog hergestellt, der durch einzelne Arien und Duette an der geeigneten Stelle unterbrochen wird. Diese Musikstücke (elf Arien, drei Duette und ein Terzett) entsprechen nicht immer denen in Rousseaus Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat; manche Arien haben mehrere Verse, von denen Mozart nur den ersten untergesetzt hat. Die französische Parodie ist hier unfreiwillig aufs ungeschickteste travestiert, wofür die erste Arie in den verschiedenen Formen den Beleg geben mag.

Rousseau.	Mad. Favart. (Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur;	J'ons pardu mon ami!
J'ai perdu mon serviteur;	Depis c'tems-là j'nons point dormi,
Colin me délaisse.	Je n' vivons pû qu' à d'mi.
Hélas! il a pu changer!	J'ons pardu mon ami,
Je voudrois n'y plus songer:	J'en ons le cœur tout transi,
J'y songe sans cesse.	Je m' meurs de souci.

Weiskern.

Mein liebster Freund hat mich verlassen,
Mit ihm ist Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu fassen,
Der Kummer schwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erstarrt das Herz,
Und diese Not
Bringt mir den Tod.

[1] Bastienne, eine französische Opéra comique. Auf Befehl in einer freyen Übersetzung nachgeahmt von Fr. W. Weiskern. Wien 1764. Zu einigen Liederchen waren die französischen Melodeyen beibehalten, die übrigen waren neu komponiert. Das Stück wurde in Wien (Müller, Zuverl. Nachr. I, S. 31), 1770 in Brünn (ebend. II, S. 213), 1772 in Prag (ebend. II, S. 163), 1776 in Hildesheim (Müller, Abschied v. d. Bühne S. 137) aufgeführt. [2] Nissen nennt Schachtner als Dichter. Vielleicht bezieht sich seine Mitwirkung auf die Versifizierung des prosaischen Dialogs, von dem Mozart später einige Szenen als Rezitativ komponiert hat; eine unnütze Arbeit, die unvollendet liegen blieb. Aus dem Umstande, daß die für Colas bestimmten Rezitative im Altschlüssel geschrieben sind, schließt Wüllner N.-B. S. 13, daß diese Rezitative für eine spätere, nicht zustande gekommene Aufführung geschrieben seien, bei der Colas von einer Altstimme gesungen werden sollte.

Vers und Ausdruck sind mit Wiener Dialektausdrücken durchsetzt und ziemlich unbeholfen und platt;

Bastienne singt:

Ganz allein
Voller Pein
Stets zu sein
Ist kein Spaß
Im grünen Gras![1]

und Bastien:

Geh, du sagst mir eine Fabel,
Bastienne trüget nicht.
Nein, sie ist kein falscher Schnabel,
Welcher anders denkt als spricht.

Das ist bereits ganz der poetische Stil des späteren Wiener Singspiels[2].

Den damit verbundenen Schritt von der Opera buffa zum deutschen Singspiel hat Mozart mit der ihm bereits damals eigentümlichen Sicherheit in der Aufnahme neuer Stilgrundsätze getan. Gewiß lag die harmlose Welt des Singspiels der Phantasie des Knaben weit näher als die verwickelteren Aufgaben der Buffokunst, andererseits war es aber im damaligen Wien weit schwerer, für einen derartigen Stoff die richtigen Vorbilder zu finden. Zwar hatte die Stegreifkomödie, die hier besonders beliebt war und der Musik einen großen Anteil verstattete, dem Singspiel einen günstigen Boden bereitet; Haydn z. B. hat mit einem Werke dieser Art „Der neue krumme Teufel" von Kurz seine dramatische Tätigkeit begonnen. Aber alle diese Stücke trugen ein mehr oder minder burleskes Gepräge, während Mozart sich seinen Stoff bezeichnenderweise mehr als Pastoral dachte und somit eigentlich über die Favart und Harny hinweg wieder auf die Auffassung Rousseaus zurückging. Werke dieser Art waren jedoch in Wien da-

[1] Die beiden letzten Verse sind jedoch in unserer Oper, anscheinend von Mozart selbst, so geändert:

„Bringt dem Herz
Nur Qual und Schmerz."

Auch sonst finden sich noch kleine Textesänderungen. (R.-B.)

[2] Vergleicht man die Proben, die Hiller (über Metastasio S. 17 ff.) aus einer in Wien 1769 erschienenen Übersetzung des Metastasio anführt, so wird man Verwandtes finden.

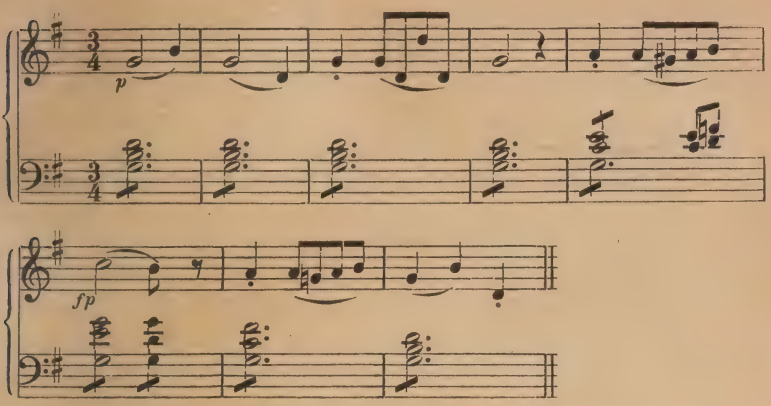
mals sehr spärlich gesät[1]. Aber auch mit dem beliebten Hinweis auf J. A. Hiller, den Begründer des norddeutschen Singspiels, sollte man bei diesem ersten Beitrag Mozarts vorsichtiger sein[2]. Denn auch er hatte unter der starken Abneigung der Wiener gegen die norddeutsche Kunst erheblich zu leiden, und die vereinzelten Aufführungen seiner Werke vor 1768 hatten mit einem Mißerfolg geendet[3]. Außerdem lehrt ein Vergleich der drei in betracht kommenden Hillerschen Singspiele („Die verwandelten Weiber" 1766, „Lisuart und Dariolette" 1766 und „Lottchen am Hofe" 1767) mit Mozarts „Bastien", daß beide lediglich in ihren allgemeinen Zielen, der Vorliebe für die volkstümliche Musikform des Liedes, miteinander übereinstimmen, im einzelnen dagegen zum Teil recht verschiedene Wege einschlagen. Vor allem wahrt Mozart den deutschen Singspielcharakter weit stärker dadurch, daß er im Gegensatz zu Hiller von allen italienischen Zutaten, wie Koloraturarien, der dreisätzigen Sinfonie usw. ganz absieht. Die Quellen, aus denen der Knabe in diesem Werke geschöpft hat, sind anderwärts zu suchen, zunächst in der Pariser komischen Oper Dunis, Philidors und Monsignys, deren Melodien ihm noch von der Pariser Zeit her im Ohre nachklangen. In Stücken wie Nr. 2, 6, 9, 14 und namentlich in Nr. 4 mit ihren seltsam verschränkten Rhythmen hat Mozart die lebendige und geistvolle Rhythmik dieser Meister mit Glück nachgebildet[4]. Daneben sind aber andere Einflüsse erkennbar, die zwar nicht von Hiller herkommen, wohl aber von jener süddeutschen, volkstümlichen Liederkunst, deren Spuren wir bei Mozart schon mehrfach begegnet sind[5]. Dieses Vorbild zeigt sich nicht allein in einzelnen Anklängen und Wendungen[6], sondern besonders in der ganzen innigen und doch von aller Empfindsamkeit freien Art mancher getragener Melodien (wie in Nr. 1, 5, 11, 16 zweiter Abschnitt). Dergleichen Stücke verraten den geborenen Liederkomponisten, der Volkstümlichkeit und hohe Kunst in vollendeter Weise zu verbinden versteht, sie erheben

[1] Vgl. R. Haas, Einl. zu DTÖ S. XXIII. [2] So WSF I 239. Überhaupt sind diese Ausführungen über Hiller mit Vorsicht aufzunehmen, bezeichnen doch die Verfasser Hillers Lieder als »lieds viennois«! [3] Haas a. a. O. [4] Vgl. WSF a. a. O. [5] S. o. S. 73, 94. [6] Vgl. den Anfang der Arie Nr. 2, der von Schubart sein könnte, ferner zum Mittelsatze derselben Arie die Ostracher Liederhandschr. S. 57 f., zu Nr. 9, T. 9 ff. das Augsburger Tafelkonfekt bei Lindner, Musikbsple. S. 72, zum Beginn von Nr. 8 ebenda S. 96. Auch Ostracher Liederh. S. 91 ist den Mozartschen Liedern verwandt. K. Nattay, Die Ostracher Liederhandschrift, Halle 1911.

Mozart aber auch zugleich, was Erfindung anlangt, bereits hier hoch über Hiller, auf dessen Singspielliedern sich oft genug der Puderstaub bemerkbar macht. Und aus demselben Grunde ist „Bastien und Bastienne" der äußerlich weit anspruchsvolleren »Finta semplice« weit überlegen. Dort mühte sich Mozarts Talent vergeblich an einer Aufgabe ab, die über seine Kräfte ging. Hier vermochte es, wenn auch in weit bescheidenerem Rahmen, Eigenes und Ursprüngliches zu geben. Das entzückende Liedchen Bastiennes Nr. 12 z. B. würde keinem Liederheft des reifen Mozart Unehre machen. Gewiß ist auch dieses Singspiel noch kein reifes Meisterstück, vor allem was die Charakteristik anlangt. Aber dieser Mangel stört innerhalb des harmlosen Spiels bei weitem nicht so wie in der Buffooper; außerdem ist es Mozart gelungen, wenigstens den Zauberer Colas als selbständige Figur dem Liebespaar gegenüberzustellen. Dazu wird vor allem wieder das Orchester verwandt, das sich im übrigen in diesem Werke eine weit größere Zurückhaltung auferlegt als in der »Finta semplice«. Den Zauberer aber führt es mit einem auf L. Mozart und den „Galimathias" zurückweisenden handfesten Dudelsackstück mit erhöhter Quart (Nr. 4) ein und nimmt auch an seiner Hokuspokusarie (Nr. 10), wieder einem ausgesprochenen Mollstück, selbständigen Anteil.

Alle Gesänge sind in einfacher zweiteiliger Liedform gehalten. Die mitunter vorkommende Teilung in zwei Abschnitte von verschiedener Taktart deutet nicht auf Hiller hin, bei dem dergleichen keineswegs die Regel ist, wohl aber auf die Nachbarschaft der »Finta semplice«. Auch die vier Ensemblesätze sind einfache Liedweisen, in denen sich die Stimmen gelegentlich zu schlichtester, volkstümlicher Terzen- und Sextenharmonie vereinigen; das Schlußterzett zeichnet sich lediglich durch volleren Klang und reichere Instrumentation aus.

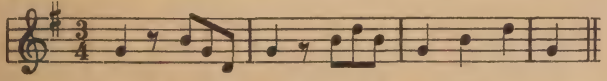
Auch die Ouvertüre hat Mozart in sicherem Stilgefühl nicht allein einsätzig, sondern auch in ihrem Bau so einfach und durchsichtig wie möglich gehalten. Sie hat nur ein Thema, das im Verlaufe des Stücks zuerst in der Dominant- und dann wieder in der Haupttonart wiederkehrt und schließlich über die Unterdominante ganz leise in die Stimmung der ersten Arie hinüberklingt. Mozart hat hier zum ersten Male in einer Ouvertüre deutlich den Standpunkt angekündigt, von dem er das folgende Stück durch den Zuschauer betrachtet wissen will. Das Thema beginnt nämlich pastoral:



Melodie und Begleitung, namentlich das Festhalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zusammen, deuten den Dudelsack an. Auch gibt die erste Geige im weiteren Verlauf öfters den Grundton auf der leeren G- oder D-Saite zur Melodie an. Die Verwandtschaft mit Beethovens Eroica-Thema ist wohl nur zufällig[1].

Mit allen diesen Eigenschaften ist das Werkchen, dessen sich die modernen Bühnen wieder in erfreulicher Weise annehmen, wirklich wie ein „Mädchen aus der Fremde" in die damaligen österreichischen Theaterverhältnisse hineingetreten[2]; seine geschichtliche Bedeutung läßt sich nicht bestreiten. Für den Forscher aber ist es nicht ohne Reiz, zu beobachten, wie Mozart hier schon mit zwölf Jahren die beiden Gebiete mit Beiträgen bedacht hat, auf denen ihm später die reichsten Lorbeeren erblühen sollten, die italienische Buffooper und das deutsche Singspiel. Dort ist er vorerst gescheitert, hier gelang ihm seine erste lebensfähige Schöpfung[3].

[1] Noch deutlicher wird sie bei der Wiederholung in G dur. Es scheint sich dabei um ein beliebtes Thema der damaligen Zeit zu handeln. Der Stuttgarter Hofmusikus und Komponist Chr. L. Dieter (1757—1822) bringt es in der Ouvertüre zu seinem Singspiel „Das Freischießen" (1787) in folgender Fassung:



Vgl. H. Abert, Herzog Karl Eugen und seine Zeit, 7. Abschnitt 1905, S. 597.
[2] H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze II 273. [3] Über das zeitliche Verhältnis der beiden Werke gibt L. Mozarts Verzeichnis Auskunft, das »Bastien« vor der »Finta semplice« aufführt. Es ist wohl möglich, daß Mozart schon in Paris sein Augenmerk

Eine Arie des Bastien (10) wurde mit etwas verändertem Text: „Daphne deine Rosenwangen" als Lied mit Klavierbegleitung, zugleich mit einem anderen Lied „Freude, Königin der Weisen" von U z (K.-V. 52, 53, S. VII. 1—2) in einer Wiener Zeitschrift gedruckt[1]. Dieses Lied vertritt mit seinem gleichförmigen rhythmischen Schritt (alle Zeilen beginnen mit derselben rhythmischen Figur), seinem spärlichen Harmoniewechsel und auch seinen melodischen Gemeinplätzen ungefähr den Standpunkt der 1767 in Berlin erstmals erschienenen „Lieder der Teutschen" und steht an Ursprünglichkeit des Ausdrucks den Liedern des Singspiels erheblich nach. Einen Vorgänger hatten diese Lieder übrigens in dem kleinen Sopranduett „Ach was müssen wir erfahren? Wie, Josepha lebt nicht mehr", zu dem die Begleitung nicht erhalten ist; es ist offenbar nach dem Tode der Erzherzogin Josepha (15. Okt. 1767) entstanden[2] (K.-V. Anh. II 24a).

Die drei Sinfonien aus dieser Zeit, in Fdur (K.-V. 43, S. VIII. 6, Ende 1767 entstanden), Ddur (K.-V. 45, S. VIII. 7, datiert vom 16. Jan. 1768) und Ddur (K.-V. 46, S. VIII. 8, vom 13. Dez. 1768) lassen ein immer deutlicheres Abschwenken Mozarts von dem Italienertum in der Form Chr. Bachs zur Wiener Schule erkennen.

Auch die Wiener Sinfonie[3] ist in letzter Linie ein Absenker der Opernsinfonie A. Scarlattis. Aber wie in der Oper, so schlug man in Wien auch in der Sinfonie sehr bald eigene Wege ein, zum großen Teil unter dem Einfluß desselben Meisters, J. J. Fux (1660—1741). Auf ihn geht mittelbar gleich eine Haupteigentümlichkeit der Wiener Sinfonik zurück, die Neigung zum strengen kontrapunktischen Satz, der bereits in den Sinfonien A. Caldaras (1670—1736), des ersten Hauptvertreters der neapolitanischen Sinfonie in Wien, eine große Rolle spielt. Ein zweites Kennzeichen der Wiener Kunst tritt bei demselben Meister hervor: die an Scarlatti anknüpfende Lust am

auf diesen Stoff gerichtet hat (s. o. S. 55). Daß er jedoch schon 1767 mit der Komposition in Salzburg begonnen habe, wie WSF I 238f. aus dem französischen Charakter einzelner Stücke vermuten, läßt sich nicht näher belegen. [1] Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht (Wien, R. Gräffer 1768) IV, S. 80, 140. Vgl. Chrysander, AMZ 1877, 19. Das Heft erschien im August 1768, damals muß also mindestens jene Arie des Bastien fertig vorgelegen haben. [2] Marianne, die die Echtheit bezeugt, setzt es irrtümlicherweise in das Jahr 1763. Vgl. Ch. Malherbe, Revue intern. de musique I 23. [3] Vgl. DTÖ XV 2 und XIX 2 mit den Einleitungen von K. Horwitz und W. Fischer, sowie H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I[4] 1913, S. 86ff.

Konzertieren, die noch in Haydns ersten Sinfonien deutlich nachwirkt. Das Wichtigste aber war das allmähliche Eindringen der österreichischen Volksmusik in die Sinfonie. An und für sich war ja, wie das Beispiel Corellis, Bachs und Händels lehrt, eine solche Verschmelzung von volkstümlicher und hoher Kunst nichts Neues, neu aber war die eigentümliche Energie, mit der sie in Wien, der klassischen Heimat der Volkskunst, durchgeführt wurde. Die Blüte der Serenadenmusik und der neue Geist, der mit J. Haydn auch in die Sinfonie einzog, waren ihre wichtigsten geschichtlichen Folgen. Natürlich vollzog sich die Entwicklung weder mit einem Schlage, noch auch in gerader Linie. Der italienische Ouvertürenton klingt uns noch aus den ersten Haydnschen Sinfonien, zum Teil vernehmlich genug, entgegen, am stärksten wirkt er in den Werken von G. Reutter (1708–1772) nach. Die hauptsächlichsten vorklassischen Vertreter der Wiener Schule sind G. M. Monn (1717—1750), G. Chr. Wagenseil (1715—1777) und Jos. Starzer (1726—1787). Eine Ddursinfonie von Monn aus dem Jahre 1740 bringt als erstes uns bekanntes Beispiel zwischen dem zweiten und dem Schlußsatz ein Menuett, ohne daß freilich die Viersätzigkeit damit in Wien gleich zur Regel geworden wäre. Selbst Haydn hat in seinen ersten Sinfonien noch geschwankt. Wichtiger aber als die Frage, ob das Menuett in Wien oder in Mannheim zuerst in die Sinfonie eingefügt wurde[1], ist die schon bei Monn stark hervortretende, von Wagenseil zum Grundsatz erhobene Neigung, in den ersten Allegros die Reprise vollständig, ohne Verkürzung, zu gestalten, und damit die stark betonte Dreiteiligkeit des ersten Satzes. Auch der Gegensatz von Haupt- und Seitenthema ist bereits vorhanden, nur tragen die Seitenthemen noch keinen Gesangscharakter, sondern sind meist kurzatmige, oft imitatorisch behandelte Gebilde, die in ihrem Pianocharakter und

[1] Gelöst ist diese Frage immer noch nicht. Sicher ist nur, daß J. Stamitz den schwankenden Wienern gegenüber mit der Aufnahme des Menuetts in die Sinfonie wirklich Ernst gemacht hat, sodaß mithin die Neuerung zwar chronologisch den Wienern, dem Grundsatze nach jedoch ihm zufällt. Die Anregung dazu kam allem Anschein nach aus dem Divertimento, das freie Sätze und Tänze aneinanderreihte und von Anfang an das Menuett besonders bevorzugte. Der formale Unterschied dieser Werke den Sinfonien gegenüber war häufig so gering, daß sogar die Namen „Sinfonia", „Partita" usw. vertauscht erscheinen. So ist die Partita in B dur von M. Schlöger aus dem Jahre 1722 eigentlich eine regelrechte Sinfonie, nur daß vor dem Finale noch ein Menuett eingeschoben wird, — ein lehrreiches Beispiel für die Entwicklung der Dinge. Vgl. W. Fischer und H. Kretzschmar a. a. O.

ihrer schwächeren Besetzung noch deutlich auf das alte Konzert hinweisen. Im allgemeinen ist Monn ein merkwürdig halbschüriges Talent. Konservativ im guten Sinn ist seine geist- und lebensvolle Fugenarbeit[1], im schlimmen Sinn sein ausgesprochenes Italienertum in den Allegrothemen und seine altväterischen, von Schematismus nicht freien Durchführungen. Fortschrittlichen Geist atmen dagegen z. B. die kecken, volkstümlichen Themen seiner Schlußsätze und von seinen langsamen besonders die als Einleitung gedachten Adagios. Aus diesen, zum Teil harmonisch ganz außerordentlich kühnen Sätzen spricht entschieden ein Stürmer und Dränger, sie schlagen die Brücke von den Graves der alten französischen Ouvertüre zu den tiefsinnigen Einleitungen J. Haydns hinüber. Auch ein Zug zum Dramatischen fehlt nicht, er hat sogar bisweilen schon zu der für Haydn und Beethoven wichtigen Einführung des Instrumentalrezitativs geführt[2].

Wagenseils Verdienste um die Weiterentwicklung der Sinfonie bestehen außer der schon genannten endgültigen Feststellung der Dreiteiligkeit des ersten Satzes in einer Verstärkung des volkstümlichen Geistes und namentlich in einer sorgfältigeren, manchmal bereits thematischen Durchführungsarbeit. Auch bei ihm müssen sich die Italianismen mit fortschrittlichen Zügen in die Herrschaft teilen: er liebt Überraschungen und Kontraste aller Art, in Dynamik, Satzart, Periodenbau und besonders im Wechsel der beiden Tongeschlechter und hat gerade hiermit besonders stark sowohl auf Haydn wie auf Mozart gewirkt[3]. Jos. Starzer endlich kennen wir leider nur aus seinen Quartetten („Divertimenti" genannt) und Ballettmusiken, seine Sinfonien sind verloren. Seine Ballette, besonders die tragischen Noverrischer Richtung, zeigen ihn an Schlagkraft und Realismus des Ausdrucks allen seinen Mitbewerbern überlegen[4], und die Geschichte der älteren Programmusik wird sich mit ihm eingehender zu beschäftigen haben, als dies bisher geschehen ist. Auch die Quartette lassen einen erheblich über den Durchschnitt hervorragenden Musiker erkennen, der die Form mit genialer Freiheit behandelt und sich auch in seiner

[1] Es sei hier jedoch gleich betont, daß es sich dabei nicht um Fugen im alten Stil handelt, sondern um fugierte Sätze in Sonatenform. Noch der Schlußsatz in Mozarts großer C dur-Sinfonie ist ein Beispiel dafür. [2] Vgl. die Sinfonia a quattro in B dur (DTÖ XIX 2, S. 41), Satz 1, eine der kühnsten Proben des Bandes. [3] Vgl. auch das oben S. 83 f. über seine Sonaten Gesagte. [4] Über die Ballette s. H. Abert JP 1908, S. 40 ff.

Empfindungswelt, namentlich wo es sich um Schwärmerei oder Wehmut handelt, mehr als einmal mit Mozart berührt[1].

Auch von J. Haydn selbst lagen 1769 schon über drei Dutzend Sinfonien vor, die hier natürlich nur ganz kurz besprochen werden können[2]. Haydn ist, ganz anders als Mozart, und ähnlich wie Gluck und Beethoven, erst als reifer Meister an sein späteres Hauptgebiet herangetreten[3], überragt aber dafür gleich mit diesen Beiträgen alle seine Vorgänger und Mitbewerber um Haupteslänge. Er faßt hier alle ihre Errungenschaften zusammen: die formale Gestaltung, namentlich des ersten Satzes, die Neigung zu kontrapunktischer Schreibart und zum Konzertieren, die hier, von modernem Geiste durchdrungen, bereits vollendete Früchte aufzuweisen hat, aber auch den Zug zur Volkstümlichkeit und Gemeinverständlichkeit der Gedanken. Daneben tritt in der thematischen Arbeit der Durchführungen, überhaupt in dem Streben nach thematischer Einheit, der Einfluß Ph. E. Bachs zutage, während vom Mannheimer Geist Haydn unter den Klassikern am wenigsten berührt ist. Das Größte an diesen Werken ist aber die hinter ihnen stehende, überragende Persönlichkeit. Sie hat hier noch etwas stark Jugendliches und Ungebändigtes, das sich schon äußerlich in dem programmatischen Charakter einzelner Sinfonien und ihrer kühn realistischen Ausführung offenbart. Aber auch die echt süddeutsche Freude am bunten Wechsel der Erscheinungen legt Zeugnis dafür ab. Es gibt kaum ein Gebiet, das die Phantasie des Künstlers unberührt ließe: wilde Phantastik steht neben derber Volkstümlichkeit, stille Träumerei neben funkelndem Witz, düstere Seelenmalerei neben traulichen Bildern aus Natur und Alltagsleben. Und doch waltet über dieser ganzen Fülle bereits ein scharfer und klarer Kunstverstand. Er zeigt sich im großen in dem straffen Zusammenschluß der vier Sätze zu einer Stimmungseinheit, im kleinen aber in Zügen wie z. B. dem Beginn der Reprise des ersten Satzes von Nr. 24 in der Molltonart, die durch den leidenschaftlichen Charakter der vorausgehenden Durchführung trefflich begründet ist. Auch das flotte Wesen der Schlußsätze dämpft er gelegentlich durch einen Mollseitensatz nach Art der französischen Rondos[4] ab. Endlich gehört der echt Haydnsche Witz

[1] Vgl. im C dur-Divertimento die chromatischen Partien des ersten Satzes und die Melodik des dritten, im A moll-Divertimento das Hauptthema des ersten. [2] Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 401 ff. [3] Seine erste Sinfonie stammt aus dem Jahre 1759. [4] S. o. S. 92.

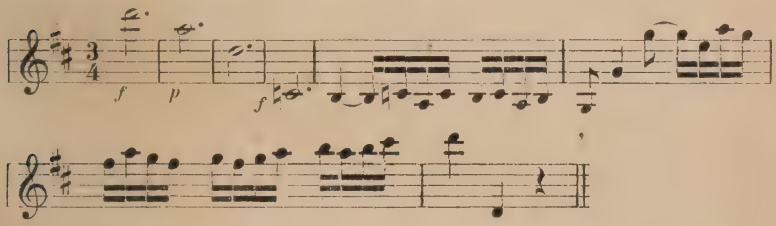
der sog. Pseudoreprise, der schon hier erscheint, zu diesem überlegenen Spiel des Geistes: der Zuhörer wird in der Durchführung plötzlich durch den Eintritt des Hauptthemas überrascht und vermeint damit vor der Reprise zu stehen, bis der weitere Verlauf lehrt, daß ihn der Komponist nur gefoppt hat.

So trat dem jungen Mozart in Wien eine ungleich höher entwickelte Sinfonik gegenüber, als er sie bisher an Chr. Bachs Werken studiert und selbst gepflegt hatte, und es ist genußreich zu verfolgen, wie er sich ihr allmählich und nicht ohne Rückfälle ins Italienertum nähert. Zunächst zogen ihn ihre formalen Merkmale an, besonders die Einführung des Menuetts[1]. Es ist bezeichnend, daß seine Selbstständigkeit in diesen Sätzen schon hier am deutlichsten zur Geltung kommt: Mozarts Menuette wahren den gemessenen, aristokratischen Charakter des alten Tanzes getreuer, als die weit ungenierteren Haydnschen, sie steigern ihn aber durch einen Zusatz von Energie, die oft etwas Herausforderndes, ja geradezu Eigensinniges hat (vgl. K.-V. 43). Die Trios aber bringen von K.-V. 45 an nicht mehr eine Ergänzung[2], sondern einen scharfen Gegensatz zum Haupttanz. Er zeigt sich vorerst freilich außer im allgemeinen Stimmungswechsel nur in der einfachen Streicherbesetzung; von den Haydnschen Bläseridyllen findet sich noch keine Spur, wie denn überhaupt Mozarts ganze Instrumentation sich im Vergleich mit dem reich entwickelten, konzertierenden Stil der Wiener noch ziemlich altmodisch ausnimmt. Auf den Wiener Einfluß deuten ferner die vollständigen Reprisen der ersten Sätze von K.-V. 45 und 48 hin, außerdem die Neigung, die Bratschen in der unteren Oktave mit den Geigen gehen zu lassen[3], endlich melodische Züge, wie die flotten Themen der Finales und das marschartige Andante-Thema in K.-V. 48[4]. In den besonderen österreichischen Volkston im Stile Haydns hat sich Mozart allerdings erst nach und nach eingelebt; was bisher seiner Kunst an volkstümlichen Zügen anhaftete, stammte, wie gezeigt wurde, weit mehr aus südwestdeutscher, als aus österreichischer Quelle[5].

[1] Die Sinfonie K.-V. 17, deren Chronologie sehr zweifelhaft ist (S. o. S. 96) bleibt von dieser Betrachtung ausgeschlossen. [2] Auch Haydn spinnt übrigens noch in einem Falle (Nr. 20), wie früher Mozart, das Trio motivisch aus dem Hauptsatze heraus. [3] Haydn bringt diese Verdoppelung erstmals im Andante seiner A dur-Sinfonie Nr. 14. [4] Das Andante von K.-V. 43 ist mit dem Duett Nr. 8 aus »Apollo et Hyacinthus« identisch. [5] S. o. S. 94.

Überhaupt hält das alte italienische Gut in diesen drei Werken den neuen Einflüssen noch ziemlich die Wage. Den lärmenden Prunk der Themen, ihren allgemeinen Charakter und ihre festliche Rhetorik ist Mozart noch lange nicht los geworden; von der Wiener Kontrapunktik ist vollends kaum eine Spur vorhanden. Auch die Form schwankt noch; die Eckſätze von K.-V. 43 sind in ihrem Bau noch waschechte Abkömmlinge Chr. Bachs. Vor allem aber liefern die Durchführungen mit ihrem geringen Umfang und ihrer wenig ergiebigen Arbeit den Beweis dafür, daß Mozart in den Geist der Wiener Kunst noch keineswegs eingedrungen war.

Durch dieses merkwürdige Gemisch von Altem und Neuem leuchtet aber in einzelnen Zügen doch wiederum Mozarts eigene Persönlichkeit hindurch. Es sind durchweg Züge, die über den Rahmen der Gesellschaftssinfonie, zum Teil erheblich, hinausführen. Dahin gehören z. B. der seltsam stille und versonnene fremde Gast, der sich in der Schlußgruppe von K.-V. 45, 1 plötzlich an die lärmende Festtafel setzt, der verstohlene Abschiedsgruß der Bläser in K.-V. 48, 4, namentlich aber das ganze erste Thema von K.-V. 48:



Das ist ein richtiges Kampfthema, in Riesenschritten nach dem plagalen G dur abstürzend und sich dann in einer echt Mozartschen Synkopenpartie den Aufstieg wieder erzwingend. Auch die Fortsetzung entspricht diesem Anfang: ein Motiv mit einem ratlos stockenden Rhythmus und einer kleinlauten Oboenfigur, dann ein Seitenthema aus Sechzehntelfiguren, hinter denen es wie ein verschwiegener, flehender Gesang klingt. Diese Sinfonie ist überhaupt die fortgeschrittenste, auch was die unter dem Wiener Einfluß eindringenden kontrapunktischen Züge und die selbständigere Bläserbehandlung anlangt.

Dagegen stammt das B dur-Quintett (K.-V. 46) für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello, eine Bearbeitung der vier

Hauptsätze der Bläserserenade K.-V. 361 von 1780, ohne Zweifel aus der dieser Serenade folgenden Zeit. Schon dem Stil nach ist das — von fremder Hand hinzugefügte — Datum des 25. Januars 1768 einfach ausgeschlossen, aber auch der Beisatz „Salzburg" stellt den Irrtum klar heraus, da Mozart damals in Wien war; außerdem stammt die ganze Handschrift höchstwahrscheinlich gar nicht von ihm[1], was natürlich nicht ausschließt, daß die Bearbeitung der Serenade als solche doch sein Werk ist.

Trotz der mit Wolfgangs Oper erlebten Enttäuschung sollte L. Mozart doch noch die Genugtuung haben, daß sein Sohn in Wien öffentlich eine Komposition aufführte. Sie waren mit dem berühmten damaligen Jesuitenpater Ign. Parhammer bekannt geworden, der nach der Auswanderung der Protestanten aus Salzburg (1733) für die Wiederherstellung des alten Glaubens im Lande eifrig tätig gewesen war[2] und später in Wien eine einflußreiche Stellung einnahm, zumal seitdem er (1758) Beichtvater des Kaisers Franz I. geworden war. Im folgenden Jahre wurde ihm die Leitung des Waisenhauses übertragen, das er durch außerordentliche Tätigkeit erweiterte, neu organisierte und während seiner langjährigen Leitung zu einer weithin berühmten Anstalt machte[3]. In allen von den Jesuiten geleiteten Anstalten der Art in Deutschland wurde nach dem Brauch der venezianischen Konservatorien die musikalische Ausbildung der Waisen zunächst zur Verwendung beim Gottesdienst mit Sorgfalt betrieben[4], und hier mit solchem Erfolg, daß Kaiser Joseph sie für seine Oper zu nutzen beabsichtigte[5]. Parhammer lud Mozarts mitunter zu Tisch ein, und als im Sommer der Grundstein zu der neuen Waisenhauskirche am Rennwege gelegt wurde, sahen sie den Kaiser dort, der sich mit Wolfgang über seine Oper unterhielt. Nun wurde ihm zur feierlichen Einweihung der Kirche die Komposition der zum Hochamt gehörigen Musik übertragen, außer der Messe und dem Offertorium noch ein Trompetenkonzert, das ein Knabe vorzutragen hatte.

Am 7. Dezember 1768 fand die Aufführung, bei der Wolfgang mit dem Taktstock dirigierte, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes statt und machte, wie der Vater nach Hause schrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten,

[1] Vgl. WSF II 425. J I[4] 109. Köchel S. 43. [2] Nicolai, Reise IV, S. 648 f. [3] Nicolai, Reise III, S. 228 ff. [4] Burney, Reise II, S. 107. [5] Müller, Abschied v. d. Bühne, S. 237.

da sie den Hof und das zahlreich versammelte Publikum überzeugten, daß Wolfgang als Komponist mit Ehren bestehen könne[1].

Darüber stellte auch die Zeitung ein öffentliches Zeugnis aus[2]:

Mittwochs den 7ten geruheten Ihre kais. königl. apost. Majest. samt den 2 Erzherzogen Ferdinand und Maximilian, dann den Erzherzoginnen Maria Elisabeth und Maria Amalia königl. Hoheiten, in das Waisenhaus auf dem Rennweg sich zu erheben, um allda in der neuerbauten Kirche der ersten feyerlichen Einsegnung und Gottesdienste beyzuwohnen. An beyden Seiten außer der Kirche paradirten die sammentlichen Hauscompagnien mit ihrer Feldmusik, und 3 Chöre Trompeten und Paucken. Der Empfang Ihrer k. k. Majest. und der 4 königl. Hoheiten geschahe an der Hauptthür obbesagter Kirche von Sr. Fürstl. Eminenz dem Röm. Kirchen Cardinalen, und allhiesigen Hrn. Erzbischof, unter Aufwartung dasig gesamter Geistlichkeit, unter dem fröhlichsten Schalle der Trompeten und Paucken, dann Abfeuerung der Stücke und Böller. Worauf die Einsegnung der Kirche mit den gewöhnlichen Ceremonien von erstbemeldeter Sr. Fürstl. Eminenz verrichtet, das Hochamt aber von dem hiesigen Hrn. Weyhbischof Marrer, unter wiederholter Abfeuerung des sämmtlichen Geschützes, gehalten wurde.

Die ganze Musik des Waisenchor bey dem Hochamte wurde von dem wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart, 12jährigen Söhnlein des in fürstl. salzburgischen Diensten stehenden Kapellmeisters Hr. Leopold Mozart, zu dieser Feyerlichkeit ganz neu verfasset, mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführet, mit der größten Richtigkeit dirigiret, und nebst deme auch die Motetten gesungen.

Die Musik der Festmesse und des Trompetenkonzertes ist verloren, dagegen ist uns eine Missa brevis in G dur (K.-V. 49, S. I. 1) für vier Singstimmen, Streichorchester und Orgel erhalten; sie wird von L. Mozart in seinem Verzeichnis hinter jener Festmesse angeführt und ist deshalb wohl im Dezember 1768 entstanden[3]. Nicht lange nach der Aufführung der Festmesse erfolgte die Rückreise; am 5. Januar 1769 kam die Familie wieder in Salzburg an[4].

[1] Das Taktschlagen war damals in der Kirchenmusik üblich, während Opern und Instrumentalstücke vom Klavier aus dirigiert wurden, vgl. G. Schünemann, Gesch. des Dirigierens 1913, S. 154 f. B IV 288. [2] Wien. Diarium 1768, 10. Christmon. Nr. 99. [3] Daß sie mit der Festmesse nicht identisch ist, hat Deiters (J I[4] 110) nachgewiesen. Er hält dagegen die C moll-Messe (K.-V. 139) für das Werk, das Mozart 1768 zu den Feierlichkeiten in Wien geschrieben habe. Aber das scheint aus stilistischen Gründen unmöglich: die Anfängerarbeit der G dur-Messe und die weit fortgeschrittenere von K.-V. 139 können nicht aus demselben Jahre stammen. Vgl. WSF I 422. [4] Das Datum nach dem Tagebuche Hagenauers; die Schwester gibt den Dezember 1768 an, in welchem wohl die Abreise erfolgte.

Gesellschafts- und Kirchenmusik aus der Zeit des Salzburger Aufenthaltes

Der Erzbischof fühlte sich durch die Leistungen des jungen Salzburgers offenbar geschmeichelt, so daß er den halben Erfolg in Wien, soviel an ihm war, zu ergänzen suchte. Er ließ Wolfgangs Oper, trotzdem sie „eine opera buffa war, und zwar eine solche, die besondere Charaktere von persone buffe erforderte", in Salzburg aufführen. Der Theaterzettel lautete folgendermaßen:

La Finta Semplice Dramma Giocoso per Musica
Da rappresentarsi in corte per ordine di S. A. Reverendissima
Monsignor
Sigismondo Arcivescovo
e Prencipe
di Salisburgo
Prencipe del S. R. I.
Legato Nato della S. S. A.
Primate della Germania e dell antichissima famiglia
del conti di SCHRATTENBACH. etc. etc.
Salisburgo Nella Stamperia di Corte 1769.

Personaggi.

Fracasso, Capitano Ungarese
Il Sig. Giuseppe Meisner.
Rosina Baronessa Sorella di Fracasso,
la quale si finge Semplice
La Sig. Maria Maddalena Haydn.
Giacinta, sorella di Don Cassandro e
Don Polidoro
La Sig. Maria Anna Braunhofer.
Ninetta Cameriera
La Sig. Maria Anna Fösömair.
Don Polidoro Gentiluomo sciocco
Fratello di Cassandro
Il Sig. Francesco Antonio Spizeder.
Don Cassandro Gentiluomo sciocco
ed Avaro Fratello di Polidoro
Il Sig. Giuseppe Hornung.
Simone Tenente del Capitano
Il Sig. Felice Winter.

Tutti in attual servizio di S. A. Reverendissima etc.
La Musica è del Signor Wolfgango Mozart in Età di Anni dodici[1].

[1] Mitgeteilt nach einer Abschrift bei Nottebohm, Mozartiana S. 103. Zuerst wieder aufgefunden von Köchel, AMZ 1864, S. 495.

Für derartige Aufführungen, die am Namenstag des Erzbischofs oder bei besonderen festlichen Veranlassungen stattfanden, war im erzbischöflichen Palast ein Theater eingerichtet[1]. Die Ausführung übernahmen entweder Mitglieder des Hofstaates — im Jahr 1748 wurde La clemenza di Tito von den signori paggi di corte gegeben, denen auch die Frauenrollen zufielen — oder der Kapelle. Die noch vorhandenen Textbücher zeigen, daß häufig, wenn auch nicht immer, einheimische Musiker die Komposition lieferten. Bei solchen Festopern wurde in der Regel am Schluß der Gefeierte direkt angeredet, meistens in der Form einer Arie mit Rezitativ, an die sich wohl auch ein Chor anschloß; diese Anrede, die mit dem Inhalt der Oper in gar keinem Zusammenhang stand, hieß licenza[2]. Es sind noch zwei von Wolfgang komponierte, an den Erzbischof Sigismund (gest. 1771) gerichtete Licenzen vorhanden, eine Tenorarie (K.-V. 36, S. VI. 3) und eine Sopranarie (K.-V. 70, S. VI. 4), beide mit lang ausgeführtem Rezitativ, die von der zunehmenden Gewandtheit in der Formbehandlung Zeugnis ablegen.

Den größten Teil des Jahres 1769 brachte Wolfgang ruhig in Salzburg mit Studien zu, von denen wir freilich nichts Näheres wissen[3]. Außer sieben Menuetten für zwei Violinen und Baß, richtigen Tanzstücken, die am 26. Januar komponiert wurden (K.-V. 65a, S. XXIV. 13), wissen wir noch von zwei Instrumentalwerken, aller Wahrscheinlichkeit nach Serenaden, die am 6. und 8. August bei der Universität zum Vortrag kamen[4]. Daß das aber nicht die einzigen Gelegenheitskompositionen in dieser Zeit waren, beweist ein Brief Wolfgangs vom 4. August 1770 an Marianne[5], worin die „Anfänge unterschiedlicher

[1] Vgl. Pirckmayer, Über Musik und Theater am f. e. salzburgischen Hofe, 1762–1775, in der Salzburger Zeitung 1886, Nr. 160 f., nach den Hof-Diarien und andern Quellen. [2] Über die verschiedenen Arten, diese anzubringen, spricht Metastasio, Opp. post. I, p. 300 ff. [3] Einige Daten bei P. Sigism. Keller MfM V 122 f. Dom. Hagenauer hatte sie in einem noch jetzt bei St. Peter in Salzburg befindlichen Kalender eingetragen, ein Beweis für des Freundes rege Anteilnahme an Mozarts Entwicklung. [4] Hammerle S. 8. Protokoll: 1769. 6. Aug. Dom. Menstrua. Ad noctem musica Ex. D. P. Prof. Logices ab adolescentulo lectissimo Wolfg. Mozart composita. — 1769. 8. August. Martis. Vacatio. Musica D. D. Physicorum ab eodem adolescente facta. Hagenauer schreibt zum 6. Aug.: Hodie fuit musica finalis D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart iuvene. Daraus vermutet Keller eine dramatische Komposition; eine solche aber ist aus jener Zeit nicht nachzuweisen. Der Ausdruck „Finalmusik" bezeichnet, wie später noch zu erwähnen sein wird, eine Instrumentalkomposition. [5] B I 21.

Kassationen" verzeichnet sind. Es sind die Kassationen in Gdur für 2 Violinen, 2 Bratschen, Baß, 2 Oboen oder Flöten und 2 Hörner (K.-V. 63, S. IX. 1) und Bdur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner (K.-V. 99, S. IX. 2), sowie eine verloren gegangene in Ddur. Dazu gesellt sich ihrem Stile nach noch die Ddur-Serenade für 2 Violinen, 2 Bratschen, Baß, 2 Oboen (oder Flöten), 2 Hörner und 2 Trompeten (K.-V. 100, S. IX. 3). Ob sich die für die Universität bestimmten Werke darunter befinden, ist nicht mehr sicher zu entscheiden, ebensowenig, ob einige davon und welche schon vor der Wiener Reise, also 1767, entstanden sind[1].

Damit betrat Mozart ein Gebiet, das sich in seiner österreichischen Heimat besonderer Beliebtheit erfreute. Die alte volkstümliche Orchestersuite war hier niemals ausgestorben, sondern hatte unmittelbar vor dem Auftreten der Klassiker eine neue Hochblüte erreicht. Der Geist aber war der alte geblieben: der Flug dieser Kunst ging zwar nicht zu den Sternen, aber sie suchte das Volk auf der Straße und in seinem Heim auf und verschönte ihm mit heiteren und traulichen Klängen, die seiner Fassungskraft entsprachen, die kleinen und großen Feierstunden seines Alltagslebens. So ist hier ein Stück musikalischer Volkserziehung geleistet worden, das an dem hohen musikalischen Ansehen des österreichischen Stammes einen ganz hervorragenden Anteil hat. Schon im Jahre 1684 berichtet ein Reisender[2], daß in Wien „schier nicht ein Abend vorbeigegangen sei, an dem wir nicht eine Nachtmusik vor unseren Fenstern hatten", und noch 1794 ist von gesungenen und gespielten Ständchen aller Art die Rede[3]. Nur der Name, der Bau und die Besetzung waren gegen früher andere geworden. Die Stücke heißen nunmehr Kassation[4], Serenade, Diverti-

[1] WSF I 200 ff. setzen K.-V. 99 und 100 aus stilistischen Gründen schon ins Jahr 1767, K.-V. 63 aber ins Jahr 1769. Indessen reichen m. E. bei Stücken dieser Art, wo der äußere Anlaß, die verfügbaren Kräfte und andere Zufälligkeiten die Gestaltung ganz wesentlich mitbestimmen, innere Gründe allein zu einer sicheren Zeitbestimmung nicht aus. [2] Dr. E. Browne, Ganz sonderbare Reise durch Niederland, Teutschland usw. Nürnberg 1684, S. 237. [3] Ausführlich bei C. F. Pohl, Haydn I 1875, S. 107 ff. [4] Die Herkunft des Wortes ist nach wie vor dunkel. Jahns Ableitung von „gassatim gehen" (I[3] 847 f.) befriedigt ebensowenig wie die Erklärung von WSF I 201, es seien „zerbrochene", d. h. mit Pausen zwischen den einzelnen Sätzen vorgetragene kleine Sinfonien gewesen. Auch die Herleitung von cassa = gr. Trommel (mit Hinblick auf den einleitenden Marsch, s. Riemann, Musiklexikon, 8. Aufl. 532) trifft nicht das Richtige, dagegen am ehesten

mento, Nachtmusik (Notturno), ja sogar hinter der Bezeichnung „Sinfonie" verbirgt sich mitunter noch eine Serenade, wie in der Klaviermusik hinter der Überschrift „Sonate" eine Suite[1]. Im Bau hat die neue Kunst mit der alten noch das Schwanken hinsichtlich der Satzzahl gemein. Aber von den früheren Tänzen haben sich nur das Menuett und die beliebte Polonäse behauptet; auch der stehende alte Eingangssatz, die französische Ouvertüre, ist zugunsten eines flotten Marsches gefallen, mit dem die Musikanten zum Ständchen aufzogen. Man sieht deutlich, wie stark diese Kunst mit dem Vortrag im Freien rechnete; auch die flotten Schlußsätze beweisen es. Allmählich aber begann die Sinfonie ihren Einfluß geltend zu machen. Die ersten und letzten Sätze, aber auch die Andantes nähern sich in Bau und Haltung mehr und mehr den entsprechenden Sinfoniesätzen. Aus der Verbindung zweier langsamer Sätze mit zwei Menuetten zwischen den Ecksätzen ergab sich eine sechssätzige Form, die später bei Mozart eine große Rolle spielt, ohne daß er sich freilich auf sie vollständig festgelegt hätte. Einer der bedeutendsten Unterschiede gegen früher aber ist der Wegfall des großen Streichorchesters. Diese Divertimenti usw. gehören der Kammermusik an und haben deren weiterer Entwicklung, namentlich dem Streichquartett, wichtigen Vorschub geleistet[2]. Auch hier zeigte sich der Gelegenheitscharakter der ganzen Kunst: befanden sich unter den Musikanten hervorragende Solisten, so legte der Komponist unbedenklich einen oder mehrere Sätze ein, in denen sie ihre ganze Kunst entfalten konnten. Umgekehrt wurden schlechte Spieler von ihm gelegentlich durch plötzlich auftauchende falsche Noten geneckt. Überhaupt ist diese ganze Gattung eine wahre Fundgrube der feinsten Klangwirkungen und -mischungen, wie sie auch in ihrem thematischen Gehalt gerne auf allerhand Dinge anspielt, die mit der äußeren Gelegenheit des Ständchens irgendwie zusammenhängen. An Vorbildern fehlte es also dem jungen Mozart nicht, weder in Wien, noch in Salzburg, wo sein Vater[3] und Mich. Haydn[4] die Gattung mit besonderer Vorliebe pflegten. Dieser Art schließen sich nun auch die drei genannten

noch die Erklärung als „Abschiedsstück". Offenbar handelt es sich um einen alten Fachausdruck der Musiker. Der Ausdruck „Finalmusik" weist dagegen auf die ein Konzert oder dergleichen beschließenden Kompositionen hin. [1] S. o. S. 81. [2] A. Sandberger, Zur Gesch. des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift 1900, 2—3. [3] S. o. S. 14 f. [4] DTÖ XIV 2 (L. von Perger) gibt eine Auswahl.

Beiträge Mozarts an. K.-V. 63 und 99 werden von einer Marcia eröffnet, die im letzten Stück am Schlusse sogar Da Capo verlangt wird. K.-V. 63 und 100 haben zudem solistische Einschiebsel, jenes für eine Violine in einem Satz, dieses für Oboe und Horn in drei Sätzen; beide Male ist die konzertmäßige Scheidung von Soli und Tutti ganz deutlich[1]. Die ersten Sätze tragen Sonatenform mit kurzer Durchführung und vollständiger oder um das erste Thema verkürzter Reprise, die letzten sind entweder, wie in K.-V. 63 und 100, leichtgeschürzte Rondos oder, wie in K.-V. 99, ebenfalls sonatenhaft, aber mit zwei in Takt und Tempo verschiedenen Themen. In den Andantes liebt es Mozart, den Charakter des Ständchens durch Sordinen, Pizzikatobegleitung und romanzenartige Melodik besonders zu betonen. Sie sind es zugleich, die von der Haupttonart des Ganzen, zumeist nach der Unterdominante hin, abweichen, während die überall doppelt vertretenen Menuette wieder in die Grundtonart zurückführen. Besonderen Reiz gewähren die keck volkstümlichen und die humoristischen Züge, die in den Sinfonien weit seltener sind. Wenn sich zum Beispiel im Schlußgrüppchen des Marsches von K.-V. 63 das verkleinerte Hauptthema im pp davonstiehlt, so ist das von zwingender Komik. An volkstümlichen Klängen[2] ist besonders K.-V. 99 reich, bemerkenswert ist aber auch das Finale von K.-V. 63, ein ausgesprochenes Jagdstück, dessen volkstümliches Thema mit gutem Humor durch verschiedene Tonarten dahinwandert. Am anspruchvollsten tritt K.-V. 100 auf. Sein erster Satz fällt wegen seines echt Mozartschen Reichtums an musikalischen Gedanken auf: das geht vom lärmenden italienischen Ouvertürenanfang über die merkwürdig gespannte Orgelpunktpartie und das unheimlich und schattenhaft einherhuschende und schließlich ratlos auf einer schweren Fermate haltmachende A mollthema bis zu dem unwirschen Humor der polternden Unisono-Schlußgruppe. Die dunkeln Stellen fehlen somit auch hier nicht; sie erscheinen namentlich in den Trios mancher Menuette (z. B. K.-V. 63 4, K.-V. 100 7) und in den Seitensätzen der Rondos. Der allgemeine Serenadencharakter der

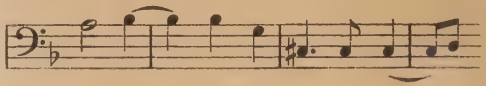
[1] Im dritten Satz fehlt sogar der typische Quartsextakkord mit Fermate für die Kadenz nicht. [2] Darunter gehört auch der Kanon des ersten Menuetts in K.-V. 63, das erste Beispiel seiner Art in Mozarts Kunst. Auch das erste Sinfoniemenuett Haydns in der G dur-Sinfonie (Ges.-Ausgabe I, Nr. 3) enthält im Hauptteil einen Kanon, das Menuett der G dur-Sinfonie (II, Nr. 23) erstreckt die kanonische Arbeit auch noch auf das Trio.

Stücke wird von ihnen hier allerdings noch nicht berührt; Behagen, Liebenswürdigkeit und Schäkerei walten durchweg vor.

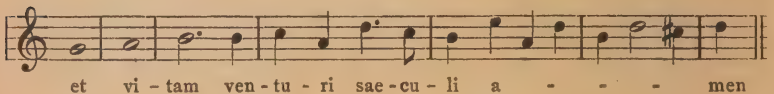
Mit seiner ersten Messe in Gdur (K.-V. 49) betrat Mozart ein Gebiet, zu dem es ihn bis zum Beginn seiner Reifezeit immer wieder hingezogen hat. Gewiß sind diese Messen samt und sonders Jugendwerke, denen das Letzte, die Lebenserfahrung, fehlt; man darf nur an das Requiem denken, um den ganzen Unterschied zu ermessen. Mozart wurde zudem in eine Zeit hineingeboren, deren kirchenmusikalisches Ideal viel von der älteren Reinheit und Strenge eingebüßt hatte. An dieser Veräußerlichung Kritik zu üben oder ihm gar, wie es später Beethoven tat, ein neues, reineres Ideal entgegenzusetzen, ist dem jungen Mozart so wenig in den Sinn gekommen, wie er sich auf den anderen Gebieten bewußt als Reformator gefühlt hat. Auch hier läßt er sich zunächst von den verschiedensten künstlerischen Eindrücken treiben (weshalb es ein großer Irrtum ist, alle diese Messen über einen Leisten zu schlagen), und gewinnt erst allmählich eigenen Grund und Boden. Schon aus diesem Grunde ist das Studium seiner Messen lehrreich: sie geben ein höchst anschauliches Bild von den verschiedenen Strömungen in der damaligen Meßkomposition. Aber auch ihr künstlerischer Wert darf nicht unterschätzt werden, wenn er auch natürlich nicht an den seiner reifen Schöpfungen auf anderen Gebieten heranreicht. Es ist kunstpsychologisch von hohem Reiz, zu verfolgen, wie er sich allmählich seine eigene Formen- und Ausdruckswelt schafft, wie trotz aller Verschiedenheit einzelne Typen immer wiederkehren, um dann nach über zehnjähriger Pause im Requiem in ihrer höchsten Durchgeistigung wieder aufzutauchen.

Die beiden ersten Messen in Gdur und Dmoll (K.-V. 49, 65) bilden insofern eine Gruppe für sich, als sie noch dem älteren, strengeren Typus angehören, dem in Salzburg besonders Eberlin und zum Teil auch L. Mozart huldigten. Gewiß ist auch seine Reinheit, verglichen mit dem, den Mozart später bei Padre Martini kennen lernte, bereits merklich getrübt, aber die oft bis zur Knechtung des Textes gehende Musikseligkeit der Richtung Hasses, ihre Unterordnung des Poetischen unter das Reinmusikalische, tritt doch noch nicht so grell zutage. Deshalb fehlen auch noch die breit ausgeführten Bilder mit ihren häufigen Textwiederholungen, und damit auch das Streben, die einzelnen Gedanken des Textes in die üblichen musikalischen Formen einzuspannen. Der Aufbau ist kurz und knapp und begnügt sich mit der einmaligen,

eindringlichen Wiedergabe der einzelnen Gedanken. Das zweite Merkmal des älteren Stiles ist die große Zurückhaltung des Orchesters. Die erste Messe verstattet ihm den Singstimmen gegenüber kaum eine selbständige Rolle, während die zweite schon in moderneren Bahnen wandelt. Auch daß der Kontrapunkt nicht, wie später, auf bestimmte Stellen beschränkt ist, sondern den ganzen Stil durchdringt, gemahnt noch an die ältere Art, ebenso die Teilung des Chores in zwei konzertierende Gruppen, einzelne Echowirkungen und Baßführungen, wie z. B. im Benedictus von K.-V. 65 u. dgl. Mozarts Zugehörigkeit zur alten Schule und seine Anfängerschaft offenbaren sich ferner auch darin, daß er ganz unbekümmert mit erprobtem thematischem Gut arbeitet. So kehrt das alte Thema mit dem verminderten Septimensprung:



das aus Bach und Händel wohl bekannt ist[1] und schließlich im Kyrie des Requiems erscheint, mit verschiedenen Varianten in diesen Messen wieder, so im Osanna von K.-V. 65 (im Baß) und im Crucifixus und Qui cum patre et filio von K.-V. 49; in dem Fugenthema des Et vitam venturi saeculi derselben Messe aber klingt ein aus der ersten Fuge von Bachs Wohltemperiertem Klavier bekannter, uralter Typus (Hexachordthema mit Quartenschritten) nach:

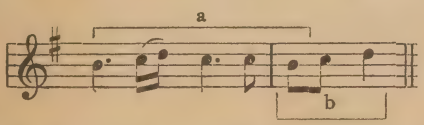


Auch das Dona von K.-V. 65 mit seinen zwei gegenläufigen Skalenthemen und dem doppelten Kontrapunkt, das Miserere im Gloria von K.-V. 49 mit dem verminderten Sekundenschritt[2] und die Chromatik des Crucifixus von K.-V. 49 sind Belege dafür, besonders aber das Benedictus von K.-V. 65, das mit seinen altertümlichen Bässen, seiner strengen Stimmführung und namentlich seiner herben und ernsten Auffassung nur wenige Nachfolger gefunden hat. An diesem Satz

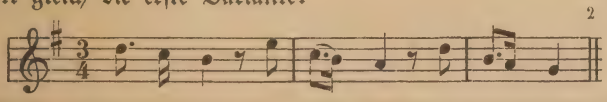
[1] Vgl. Bachs Kantate „Gottes Zeit". [2] Vgl. das zweite Kyrie in Bachs H moll-Messe.

hat Mozart ganz besonders viel gelegen; er hat ihn nicht weniger als viermal bearbeitet[1].

Dem Herkommen entsprechen ferner die Verteilung der einzelnen Partien auf Tutti und Solo und namentlich die Grundauffassung sowohl der ganzen Sätze, als auch ihrer Unterabschnitte bis in einzelne feststehende Bilder hinein, wie ascendit, descendit, vivos et mortuos u. dgl. Hierher gehören die dunkle Färbung des Qui tollis, Et incarnatus est und Agnus Dei, der Fugencharakter des Et vitam und Cum sancto spiritu, der sich in diesen Messen noch auf die einmalige Durchführung des Themas beschränkt, und der bewußte, scharfe Gegensatz des Crucifixus und Et resurrexit. Die Botschaft von der Auferstehung wird hier noch von der kompakten Chormasse mit scharfer Deklamation in jenem ekstatischen Ton verkündet, der der älteren Messe zu eigen ist und dann in Beethovens großer Messe eine grandiose Auferstehung feiert. Endlich sei auch noch die gegensätzliche Zweiteilung des Agnus Dei genannt, sowie das in beiden Messen zutage tretende Bestreben, bei Et unam sanctam in freier Weise motivisch auf frühere Sätze hinzuweisen (in K.-V. 49 auf das Et resurrexit, in K.-V. 65 auf das Patrem und Et vivificantem). Es pflegt überhaupt meist übersehen zu werden, wieviel von dem uralten Streben, die Messe motivisch einheitlich zu gestalten, noch in diesen späten Nachzüglern fortlebt. So wird K.-V. 49 von einem Melodietypus beherrscht, dessen Hauptmerkmal das stufenmäßige Ansteigen zur Quart mit folgendem Absinken in die Terz und die Harmonisierung I—(IV)—V—I ist. Die einfachste Form bringt gleich der Beginn des Kyrie:

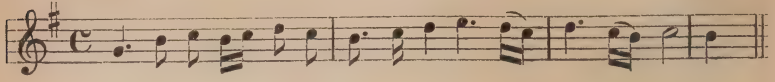


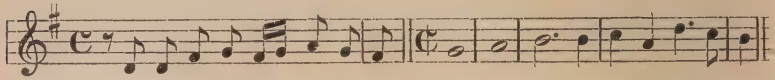
Ihr folgt unter Benützung des umgekehrten Nebenmotivs b im zweiten Abschnitt gleich die erste Variante:



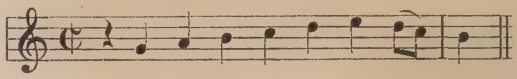
[1] Zwei dieser Fassungen in F. Espagnes N.-B. S. 4 ff. WSJ I 254 vermuten sogar, daß die letzte Fassung für eine spätere Aufführung geschrieben sei. Sehr wohl möglich ist, daß hier ein bestimmtes, noch unbekanntes Vorbild zu Grunde liegt.

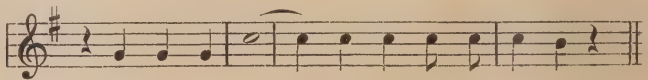
[2] Diese Form hat ihrerseits die Melodie des Et in spiritum sanctum aus sich erzeugt.

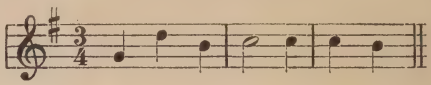
Erweitert erscheint es am Beginn des Gloria:

und mit demselben Anlauf vom Grundton aus in den Fugenthemen des Cum sancto spiritu[1] und Et vitam:



Ebenso steckt es, bis zum Hexachord erweitert, in dem Thema des Osanna:



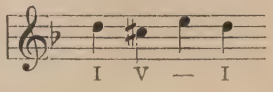
in lapidarer Gestalt mit dem energischen Quartensprung[2] im Et resurrexit:

und mit dem Quintensprung im Patrem:

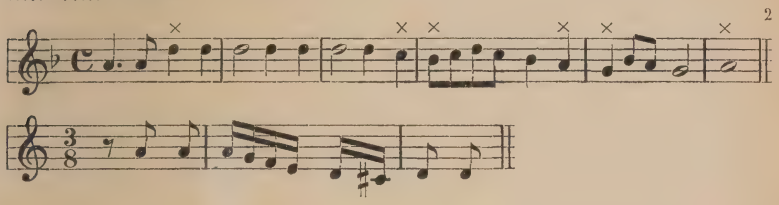


Eine Ausdruckssteigerung erfährt es ferner durch die Erhöhung seiner ersten Hälfte um eine Sext und die Rückkehr vermittels Sextensprungs im Laudamus te und Quoniam tu solus sanctus:

Andere Abschnitte, namentlich die von dunkler und geheimnisvoller Stimmung, werden weniger durch eine gemeinsame Thematik, als durch eine sinngemäße Wahl des Tongeschlechts und der Stimmführung miteinander verknüpft, so das Qui tollis, Et incarnatus est und Agnus Dei durch die Chromatik und den dadurch erzeugten Ausnahmecharakter der Modulationsordnung.

[1] Der ganze Schluß dieses Satzes vom drittletzten Amen ab ist nichts als eine gewaltige Steigerung dieses Gedankens, was auch den einigermaßen auffallenden Terzschluß erklärt. [2] Sinngemäß ausgefüllt kehrt er beim Et unam anctam wieder. Auch das Et iterum venturus est gehört hierher.

Auch die Dmoll-Messe baut sich auf zwei solchen melodischen Grundtypen auf. Der eine läßt sich auf die einfachste Form

zurückführen und schließt damit schon einen chromatischen Keim in sich (vgl. Part. S. 33[1], 38 Syst. 2; 41, 2 und 3; 42, 2; 44, 2; 46, 1). Der andere stellt eine im Rahmen einer Quart, Quint oder Sext stufenweise absteigende Skala dar. Er verbindet z. B. das Kyrie mit dem Dona:



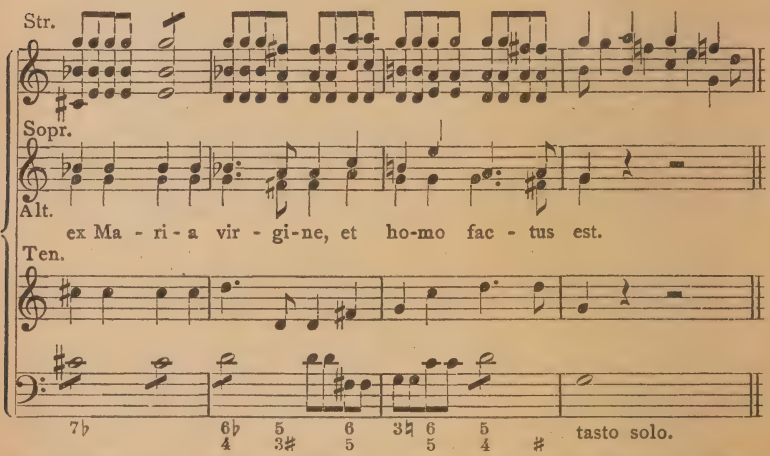
Dazu erscheint im Dona im Baß gleich die Umkehrung[3] in langen Noten, gleich darauf ebenso das ursprüngliche Quartenmotiv mit einem jenem anderen Hauptmotiv entstammenden Kontrapunkt. Auch in den Mittelsätzen ist jenes Skalenthema mit den verschiedensten Varianten am Werke (P. S. 37, 2 [Fugenthema des Cum sancto spiritu], 40, 3; 41, 3; 43, 1 [Et vitam]); selbst dem Benedictus liegt es zugrunde. Was aber dieser Messe noch ein besonders einheitliches Gepräge verleiht, ist die zäh festgehaltene Molltonart, die innerhalb der einzelnen Sätze nur auf ganz kurze Strecken verlassen wird. Selbst Sanctus und Benedictus machen keine Ausnahme und nur das Credo hat einen Satz mit Durschluß. Es ist sehr wohl möglich, daß dahinter ein bestimmter äußerer Anlaß, etwa eine Trauerfeier, steckt[4].

Im allgemeinen betrachtet ist die zweite Messe bereits um einen Grad moderner als die erste. Das zeigt sich außer in der selbständigeren Beteiligung des Orchesters gleich im Kyrie. Sein rascherer Hauptteil ist in K.-V. 49 einfach durchkomponiert, das Christe zwar modulatorisch

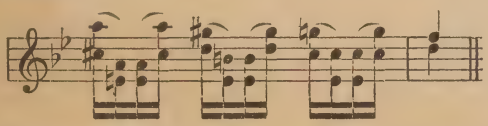
[1] Der verminderte Quartenschritt im dritten Takte des Kyrie-Allegros kehrt im zweiten und dritten Takt des Et incarnatus est wieder. [2] Das Gerüst des Themas ist durch Sternchen bezeichnet. Auffallend ist der Anklang an das bekannte protestantische Kirchenlied. [3] Die Umkehrung auch S. 39, 1 (genitum non factum). [4] WSF I 253.

leicht abgesetzt[1], aber keineswegs als selbständiger Teil, sondern mit dem Kyrie unlöslich verbunden. In K.-V. 65 dagegen hat der Satz bereits die zyklische Dreiteiligkeit mit dem Christe als Mittelteil, nur daß die Worte Kyrie eleison nicht mit der Wiederkehr des Anfangs zusammenfallen, sondern schon bei der Überleitung dazu auftauchen. Sonst aber entwickelt sich alles Zug um Zug im engsten Anschluß an den Text, auch in den Sologesängen, die sich von den späteren hauptsächlich durch ein weit größeres Maßhalten in der Koloratur unterscheiden. Im Credo der Dmollmesse kommt es sogar vor, daß die Worte et in spiritum sanctum, dominum — et vivificantem — qui ex patre filioque procedit — qui cum patre et filio, ähnlich wie bei L. Mozart[2], unter drei Stimmen verteilt zusammen gesungen werden.

Eine besondere Originalität der Auffassung wird von dem Knaben Mozart niemand erwarten; immerhin leuchtet sein Genius an einzelnen Stellen ganz auffallend hindurch, wie z. B. im Credo von K.-V. 49 bei der schönen Durwendung auf homo factus est, die die Menschwerdung Christi mit diesem einfachen Mittel ergreifend schildert:



[1] Man beachte überhaupt die Schlüsse der einzelnen Abschnitte in beiden Messen von einer stehenden Neigung zur Dominante, wie sie später unter dem Einfluß der Arien- und Sonatenform auftritt, ist hier noch keine Rede; die Unterdominanttonart ist sogar noch häufiger als die Dominante. [2] Vgl. dessen Neuausgabe S. 202 ff. Überhaupt ist L. Mozart (vgl. seine Litanei De venerabili ebenda S. 188) hinsichtlich der Knappheit im Aufbau entschieden eines der Hauptvorbilder seines Sohnes gewesen.

Überhaupt gehören die beiden Et incarnatus est schon hier zu den besten Sätzen. Besonders knapp sind beide Kompositionen des Sanctus. Der Grundcharakter ist beide Male der des Schwebenden; in K.-V. 49 liegt er in den aufsteigenden Ligaturenketten, in K.-V. 65 in dem wiegenden kurzen Orchestermotiv, von guter Wirkung ist dabei auch das konzertierende Wechselspiel der beiden Chorgruppen. Das Benedictus von K.-V. 49 gehört zu den Sätzen, deren melodischer Charakter sich noch am meisten dem späteren Brauche nähert, ohne ihn freilich ganz zu erreichen. Gerade hier hätte es ja besonders nahe gelegen, ein geschlossenes, in sich gegliedertes Ganze zu schaffen; statt dessen fügt Mozart lauter selbständige Melodien aneinander, die nur die allgemeine Stimmungsgemeinschaft verbindet, voll naiver, anmutiger Herzlichkeit — man wird an Göthes „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen" gemahnt. Über das Benedictus von K.-V. 65 wurde bereits gesprochen; es ist aber auch orchestral höchst bemerkenswert, denn am Anfang klingt in den beiden Geigen noch das Motiv des Sanctus nach, beim letzten qui venit aber flimmert bereits das der Erscheinung der himmlischen Heerscharen in Händels Messias nachgebildete Motiv auf[1]:

das dann auch den ersten Teil des Agnus Dei begleitet, die Strahlenkrone der himmlischen Erscheinung des Lammes[2]. So verbindet das Orchester die letzten drei Sätze in ganz eigentümlicher Weise. Der Grundcharakter beider Agnus-Sätze ist dunkle, vor dem Ewigen erschauernde Ehrfurcht. Die Melodik ist vorwiegend deklamatorisch, die Harmonik aber gleitet in außerordentlich kühnen Folgen dahin, die namentlich in K.-V. 49 schon ganz in Mozarts späterer Art Fragen ins Jenseits zu stellen scheinen. Das Dona dieser Messe sinkt zwar stark von jener Höhe herab, geht aber doch durch seinen natürlichen, kindlichen Ton dem äußerlich glänzenden, aber oberflächlichen Wesen mancher späteren Dona-Sätze mit Glück aus dem Wege. Dem Dona von K.-V. 65 gelingt dasselbe durch seine strengere Arbeit. Eine

[1] »And suddenly there was with the angel«, Rezitativ vor dem Chor Glory to God (Nr. 15). [2] Auch in Glucks italienischer »Alceste« erscheint es bei der Anrufung des Gottes durch die Königin, I 4.

merkwürdige Zwitterstellung zwischen diesen beiden und der nächsten Messe nimmt das Offertorium Veni sancte spiritus (K.-V. 47, S. III. 7) ein[1]. Es bedient sich nicht allein eines reicheren Orchesters (Streichquartett, Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken), sondern läßt es auch in Form von Vor- und Zwischenspielen, sowie selbständiger Begleitfiguren weit selbstherrlicher hervortreten. In der Annäherung an die Dreiteiligkeit und der bewußten Gegensätzlichkeit der Themen liegt ein weiterer „moderner" Zug. Dagegen weist die Textbehandlung, die Verteilung von Soli und Tutti und der Charakter mancher Motive (et tui amoris, alleluja) auf jene Messen zurück. Auch ist die Orchesterbegleitung ungelenk und reich an nichtssagenden Gemeinplätzen. Alles in allem gewinnen wir das Bild eines Künstlers, der einen ihm bekannt gewordenen neuen Stil nachzubilden versucht, aber mit dieser Aufgabe noch nicht fertig wird. Vielleicht haben wir wirklich eine Vorstudie für Wien vor uns[2].

Eine ganz andere Bahn schlägt dagegen die sog. Pater Dominikus-Messe (K.-V. 66, S. I. 3 mit Espagnes R.-B.) an. Sie entstand im Oktober 1769, als Wolfgangs Freund Hagenauer, dessen Eintritt ins Kloster ihm dereinst Tränen entlockt hatte (S. 97), in der St. Peterskirche die erste Messe zelebrierte[3]. Liturgisch und der

[1] L. Mozart führt in seinem Verzeichnis zwei Offertorien auf, das eine, eben unser Veni sancte spiritus, noch vor den beiden Opern, das andere, ein „großes Offertorium", erst hinter den beiden Messen. Somit war das am 7. Dezember 1768 in Wien aufgeführte nicht das erste, wie man früher allgemein annahm, sondern das zweite. Ob dieses nun freilich, wie Deiters annimmt (J I[4] 112 Anm.) identisch mit dem Benedictus (K.-V. 117) ist, möchte ich aus inneren und äußeren Gründen bezweifeln. Wahrscheinlicher ist, daß das zweite Offertorium mit der Festmesse zusammen verloren ging. Vgl. WSF I 243. [2] WSF I 243. [3] Brief vom 6. Okt. 1770. Dominicus Hagenauer wurde 1786 Prälat des St. Peterstifts, auch General-Steuereinnehmer des Prälatenstandes. Koch-Sternfeld, Die letzten dreiß. Jahre S. 78, 299, 326. Die Worte seines Tagebuches lauten: Ad. 15. Octob. Hodie hora 9 primitiae P. Dominici. Musicam Missae composuit D. Wolfgangus Mozart, juvenis 14 annorum, quae omnium sensu fuit elegantissima. — Post mensam D. Wolfgangus Mozart per mediam horam coram hospitibus ad stupendum maius Organum pulsavit. An die Feier schloß sich folgenden Tags ein großes Fest bei dem Vater des jungen Priesters, das mit einer Musikaufführung L. Mozarts und seiner Kinder schloß. Tagebuch zum 16. Okt.: Neomysta P. Dominicus fuit a patre suo invitatus ad mensam quae erat in ipsius domo in Nunthal. Mensa finita prima quadrante post horam 4tam D. Mozart chori musici aulici praefectus Secundarius cum suis duobus liberis egregiam fecit Academiam. Filia imprimis lusit in Clavier, dein filius Wolfgangus juvenis 13 annorum cantavit, pulsavit panduram et Clavier

Instrumentation nach ist sie eine Festmesse (missa sollemnis), stilistisch bedeutet sie den Übergang von der älteren, in Salzburg gepflegten Tradition zu dem neuen, namentlich von J. A. Hasse vertretenen Stil, der auch in Wien den älteren allmählich verdrängt hatte. Ganz vermag sich Mozart freilich auch jetzt noch nicht der alten Kunst zu entziehen, wie z. B. die Baßführung des Benedictus und Agnus Dei und die Melodik der Fugen Cum sancto spiritu (eines Absenkers der Fuge Et vitam in K.-V. 49) und Osanna beweisen.

Das Grundmerkmal des neuen Stils besteht in der Überflutung der Meßkomposition durch Ausdrucks- und Formenwelt der gleichzeitigen Opern- und Instrumentalmusik. Das bedingte eine weit stärkere Rolle des Solistischen und Instrumentalen und vor allem weit breiter ausgeführte Bilder, als bisher. Der Schwerpunkt des Ganzen verschiebt sich auf Kosten des Poetischen zugunsten der Musik. Während in den beiden älteren Messen die Form sich aus dem engen Anschluß der Musik an den Text von selbst ergab, muß sich dieser jetzt den bereits fertigen musikalischen Formen der zwei- und dreiteiligen Arie und des Sonatensatzes anbequemen, und mit ihnen dringen auch ihre ganze Modulationsordnung, ihre melodischen Formeln bis zur bekannten Kadenz mit Fermate und Triller und ähnliches in die Messe ein. Natürlich begnügt sich auch die Koloratur nicht mehr mit kürzerer malerischer Auszierung einzelner Begriffe, sondern tritt, wie in der Oper, mit ausschweifender Selbstherrlichkeit auf den Plan.

Auch jenes Streben nach motivischer Einheit hört zwar nicht auf, nimmt aber doch andere Formen an. An die ältere Art erinnert nur noch die Verwandtschaft des Laudamus, Domine Deus und Et in spiritum sanctum, also der drei Hauptsolosätze, in Melodik, zweitaktiger Gliederung und opernmäßigem Gepräge. Dagegen zieht Mozart jetzt, um zwar nicht die ganze Messe, aber doch ihre großen Unterabschnitte zu einer Einheit zusammenzuschweißen, das Orchester heran. So geht durch das ganze Credo eine Art von ostinatem Baß hindurch, der immer wieder auf den Anfang hinweist, ein Mittel, das von Hasse stammt[1] und später von Mozart in der mannigfaltigsten Weise weitergebildet wurde.

---

ad stupendum usque 1/2 circiter 6tam. Vormittags hatte er die Messe auf Nonnberg dirigiert; mutmaßlich wurde die am Tage vorher aufgeführte wiederholt.
[1] Vgl. W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist 1911, S. 60 ff.

Die Einwirkung des Sonatensatzes verrät gleich das Allegro des Kyrie: zwei scharf kontrastierende Themen, Dominantschluß mit Orchesterzwischenspiel, dann Rückführung unter Vorantritt des Hauptthemas in die Haupttonart, und Reprise zwar nicht des Haupt-, aber des Seitenthemas. Die Sologesänge dagegen bedienen sich zumeist der zweiteiligen Arienform, wie sie damals in der komischen Oper Italiens und besonders Frankreichs zu Hause war. Sie lehren deutlich, daß mit der Form auch der Geist der Oper in die Messe einzog. Die anmutige, aber textwidrige Tändelei und den Koloraturenflitter dieser Sätze ist Mozart lange nicht wieder losgeworden. Am schlimmsten wirkt der an Sperontes[1] gemahnende Polonäsenrhythmus des Quoniam, aber auch das Et incarnatus ist zu leicht geraten. Es deutet übrigens erstmals bei Mozart auf eine trauliche Szene an der Krippe des Jesuskindes hin. Der Kontrapunkt andererseits löst sich aus seiner engen Verbindung mit dem Homophon-Akkordlichen los und zieht sich auf bestimmte Abschnitte zurück, er erscheint damit nicht mehr als notwendiger Stilbestandteil, sondern als besondere Würze, die dem Komponisten Gelegenheit geben soll, sein Können im strengen Satze darzutun. Seine Hauptdomäne sind die beiden Abschnitte Cum sancto spiritu und Et vitam, in denen nunmehr an Stelle der einmaligen Durchführung des Themas voll ausgeführte Fugen treten. Allerdings hat auch hier das rein Musikalische, Scholastische den Vorrang vor dem Poetischen. Es sind zugleich die einzigen Partien, in denen das Orchester, in der Hauptsache wenigstens, den Gesang einfach begleitet; überall sonst wahrt es streng seine Selbständigkeit und zwar in doppelter Weise. Entweder schlägt es, wie im Allegro des Kyrie, den Ton der gleichzeitigen instrumentalen Gesellschaftsmusik an[2], oder es ergänzt und vertieft den Stimmungsausdruck nach dem Vorbild der dramatischen Musik durch Situations- und Seelenmalerei. Während aber jene Methode der Natur der Dinge gemäß zu zwar äußerlich glänzenden, aber innerlich wenig stichhaltigen und den Text bei weitem nicht erschöpfenden Ergebnissen führte, erfuhr die Meßkomposition durch die zweite Art einen wertvollen Zuwachs, der allerdings zugleich auch einen starken Ruck nach der Seite des Dramatischen bedeutete. Man

[1] Ein Hauch Sperontesschen Geistes liegt auch über der Melodie des Dona, vgl. das oben S. 35 über das Lied „Geheime Liebe" (S. VII. 6) Gesagte. [2] Ein rein musikalischer, dem Sonatensatz abgelauschter Effekt ist das Gesangsthema der Soli mit seiner primitiven, tanzmäßigen Begleitung.

vergleiche dazu das Qui tollis: seine tiefe Wirkung beruht einerseits auf der grüblerischen Harmonik, andererseits aber auf dem doppelten Begleitmotiv der Streicher, der echt Mozartschen, unaufhörlich herniederrieselnden Sechzehntelfigur und dem zuckenden Achtelmotiv; man beachte auch den durchgehenden echomäßigen Wechsel von f und p. Ganz dramatisch ist auch das Crucifixus behandelt, nur der Schluß (bei passus) greift mit seiner Chromatik auf die ältere Weise zurück. Und vollends im Sanctus webt das Orchester einen flimmernden Strahlenschimmer um das Ganze. Sehr lehrreich für die allmähliche Entwicklung des neuen Stiles sind Benedictus und Agnus Dei. Jenes atmet noch nicht jene verklärte Freude an der Erscheinung des Gottgesandten wie seine Nachfolger, ja es macht sogar an einer Stelle Miene, zu der schmerzlichen Herbheit seines unmittelbaren Vorgängers zurückzukehren. Auch der strenge Satz scheidet es noch von der späteren Art. Dafür ist das Orchester ganz modern behandelt: es spinnt in glitzernden Sechzehnteln einen Heiligenschein um die himmlische Erscheinung. Das Agnus Dei folgt in der Melodik der Soli und in der Rolle des Orchesters, das gleich im Vorspiel einen merklichen Stimmungsumschlag bringt, der neuen Art, in der Baßführung und der strengen Haltung der Chorpartien der alten.

Der Wechsel von Tutti und Soli entspricht im großen und ganzen dem älteren Brauch, nur daß die Maße der einzelnen Sätze weit größer sind. Nur das Credo macht eine Ausnahme; hier sind allein Et incarnatus est und Et in spiritum sanctum Solosätze. Dafür sind Agnus und Dona zwischen Solo und Chor geteilt.

Es war die erste große Stilwandlung von bleibenden Folgen in Mozarts Schaffen für die Kirche. Daß sie ihm grundsätzlich gelungen ist, beweist abermals seine eigentümliche Fähigkeit, sich fremden Kunstanschauungen rasch anzupassen. Ein vollendetes Kunstwerk, auch im damaligen Sinne, ist ihm noch nicht geglückt, auch trägt das Werk noch im einzelnen die Spuren der älteren Kunst. Immerhin war mit festem Fuße die neue Bahn betreten, die er auch später, von einigen Abstechern abgesehen, nicht mehr verlassen hat.

Die erste italienische Reise

(13. Dezember 1769 bis 28. März 1771)

Die Wiener, ja im Grunde genommen alle bisherigen Reisen betrachtete L. Mozart, wie wir sahen, nur als Einleitung zu der längst geplanten Reise nach Italien. Das war durchaus keine persönliche Schrulle von ihm, sondern entsprang einer damals noch ganz allgemeinen Anschauung, die in einer zweihundertjährigen Überlieferung wurzelte. Wie heutzutage der bildende Künstler, so mußte im 18. Jahrhundert noch der deutsche Musiker in Italien seine Studien vollenden, wenn er auch in der Heimat zu Ruhm und Ansehen gelangen wollte. Gewiß hat diese Forderung für die deutschen Künstler ihre großen Schattenseiten gehabt. Einen längeren Aufenthalt in Italien konnte sich nur leisten, wer entweder selbst die nötigen Mittel besaß oder, was der häufigere Fall war, von einem vornehmen Gönner unterstützt wurde. Die Mehrzahl blieb von jener Wohltat ausgeschlossen, und so bildete sich eine Kluft heraus zwischen Schoß- und Stiefkindern des Glücks, unter der namentlich der deutsche Kantoren- und Organistenstand schwer zu leiden hatte. Selbst Seb. Bach, dem gleichfalls keine Studienzeit in Italien vergönnt war, hat diesen Mangel an Bildung damit bezahlen müssen, daß er zeitlebens über eine sächsisch-thüringische Lokalgröße nicht hinausgekommen ist. Es ist also kein geringes Zeugnis für L. Mozarts Einsicht und Selbstverleugnung, daß er trotz seinen bescheidenen Verhältnissen und auf eigene Faust das unter diesen Umständen doch ziemlich erhebliche Wagnis unternahm, seinen Sohn die gepriesene italienische Kunst an der Quelle studieren zu lassen.

Tatsächlich konnte Italien auch damals noch als das „gelobte Land der Musik" gelten, obwohl seine alte unbestrittene Weltherrschaft bereits durch nationale Bestrebungen jenseits der Alpen, besonders in Frankreich und in letzter Zeit durch die rasch aufblühende deutsche

Instrumentalmusik, bereits ins Wanken gekommen war. Aber die äußeren Grundlagen jener Herrschaft bestanden noch in alter Festigkeit fort: die natürliche Anlage und Neigung des Volkes für die Tonkunst und namentlich die umfassende und planvolle Organisation der Musikpflege, die Talent und Freude stets aufs neue weckte und nährte. Die Volksmusik stand mit ihrer eigentümlichen, dem südländischen Temperament entsprechenden Melodik und Rhythmik bei Hoch und Nieder noch in voller Blüte. Wie in Wien, so hallten auch in den italienischen Städten an lauen Sommerabenden die Straßen wieder von gespielten und namentlich gesungenen Serenaden aller Art[1], und geradezu ideal zu nennen ist das enge Band, das in Italien seit alters Volks- und Kunstmusik verknüpfte. Nicht allein in der Buffooper, sondern auch in allen ernsten Gattungen, die Kirchenmusik nicht ausgeschlossen, galt für den Italiener der Grundsatz, daß auch die am höchsten entwickelten Formen an gemeinverständliche Ideen gebunden sein sollen. Eine so tiefe Kluft zwischen hoher und volkstümlicher Kunst, wie sie heute bei uns besteht, ist den Italienern bis auf den heutigen Tag erspart geblieben.

Bei diesem einträchtigen Zusammenwirken von Volk und Künstlern ist es nicht zu verwundern, daß Sinn und Begeisterung für die Musik alle Stände gleichermaßen erfaßte, ja daß die Italiener von ihrer Musik mehr Aufhebens machten, als von ihrer nicht minder hoch entwickelten bildenden Kunst. Der Künstler fand hier ein durch beständige Übung gebildetes Publikum, das ihm das Gute, das er bot, mit echt südländischer Begeisterung dankte, wie es denn freilich auch mit allen Mängeln ebenso schonungslos ins Gericht ging. Man muß schon bis auf die Zeiten der antiken Rhetoren zurückgehen, um eine gleich leidenschaftliche Anteilnahme, aber auch ein gleich hoch entwickeltes technisches Verständnis für die Leistungen eines Künstlers wieder anzutreffen.

Für die musikalische Jugenderziehung sorgte hauptsächlich die Kirche, die alte Trägerin der musikalischen Kultur seit den Tagen des frühesten Mittelalters. Klöster und geistliche Anstalten aller Art waren darauf

[1] Göthe berichtet in seiner Italienischen Reise unter dem 30. Juli 1787 aus Rom: „Bis gegen Morgen sind immer Partien auf der Straße, die singen und spielen; man hört manchmal Duette, so schön und schöner als in einer Oper oder Konzert" (Jub.-A. 27, 80, vgl. auch die Schilderung des mit Musikanten besetzten Wagens, der „durch die nächtliche Stadt seine Lustrunde machte", ebenda S. 87).

bedacht, die ihnen zu Gebote stehenden musikalischen Kräfte für ihre Zwecke auszubilden. Von ausschlaggebender Bedeutung aber wurden seit dem 16. Jahrhundert die Konservatorien. Dem Namen conservatorio entsprechend waren die ersten Anstalten dieser Art nichts anderes als Bewahranstalten, in denen arme Waisenkinder für die Musik ausgebildet wurden, so das erste, von Giov. Di Tappia 1537 gegründete Cons. di Santa Maria di Loreto in Neapel, dem ebendaselbst noch im nämlichen Jahrhundert die Conss. Della pietà de' Turchini, Dei Poveri di Giesù und Di Sant' Onofrio folgten. Auch Venedig besaß vier alte Institute dieser Art, die »Ospedali« Della pietà, Dei mendicanti, Degl' incurabili und das Ospedaletto (Delle donzelle povere, nur für Mädchen). Diese aus echt sozialem Sinn geborenen Anstalten sind die Grundpfeiler der italienischen Weltherrschaft in der Musik geworden, zumal als im 17. Jahrhundert die neue Kunst des begleiteten Sologesangs aufkam. Sie haben sich ihrer mit einem Nachdruck und einem Eifer angenommen, von dem man sich heutzutage kaum eine Vorstellung macht. In jahrelangem Studium, bei dem übrigens auch auf eine gute Allgemeinbildung großer Wert gelegt wurde, wurden die Schüler zu fertigen Sängern, Instrumentisten und Komponisten ausgebildet. Noch im 18. Jahrhundert sind fast alle bedeutenden italienischen Meister aus diesen Schulen hervorgegangen und haben es sich zur höchsten Ehre angerechnet, im Verlauf ihrer späteren Laufbahn wenigstens zeitweise die Leitung einer solchen Anstalt zu übernehmen. Der staunenswerte Reichtum Italiens an Sängern und besonders an Opernkomponisten, deren mitunter unglaubliche Fruchtbarkeit nicht allein die Heimat, sondern auch das Ausland mit Opern versorgte, ist das Werk dieser Konservatorien.

Neben diesen demokratischen Einrichtungen besaß Italien aber auch noch andere nicht minder ehrwürdigen Alters, die der Aristokratie der Geburt und Bildung als Pflegestätten der Musik dienten: die Akademien. Diese Vereinigungen von Gelehrten, Künstlern und kunstliebenden Laien, eine Schöpfung der Renaissance, sind nicht allein für die Geschichte und Theorie, sondern auch für die Praxis der Musik von höchster Wichtigkeit geworden. Die Oper verdankt ihnen ihre Entstehung, die aufstrebende Instrumentalmusik allen nur möglichen Vorschub. Allgemein bekannt sind die Akademien Degli Arcadi in Rom und Della Crusca und Degl' Elevati in Florenz, für die Musik aber kommen namentlich die beiden Bologneser Akademien Dei Filomusi

(1615 von A. Banchieri gegründet) und Dei Filarmonici, die Schöpfung Carratis von 1666, in Betracht. Die Philharmoniker standen noch zu Mozarts Zeiten im höchsten Ansehen; sie zählten die bedeutendsten Komponisten und Theoretiker zu den Ihren und hielten sich durch eine strenge Aufnahmeprüfung den Zuzug Unberufener fern. Ihnen anzugehören war eine der höchsten, einem Musiker überhaupt erreichbaren Ehren.

In den Mittelpunkt der italienischen Musikbestrebungen war mehr und mehr die Oper getreten. Sie galt nach wie vor als der Gipfel der Renaissancekunst, mit ihr fühlten sich die Italiener wieder einmal als die einzig würdigen Erben der Antike. Auch die opera buffa hatte sich zur Zeit von Mozarts Ankunft die Gleichberechtigung neben der älteren Schwester erkämpft, und mit vollem Recht erblickten die Italiener in ihr das treffendste Spiegelbild ihres Volksgeistes. Einen Opernauftrag (scrittura) zu erhalten war darum das höchste Ziel eines Komponisten; Musiker, die sich abseits von der Oper Ruhm erwarben, wie die beiden großen Lehrer Durante und P. Martini, waren seltene Ausnahmen. Auch die Oper gehörte übrigens, wie man sieht, gleich den meisten älteren Kunstgattungen zur bestellten Arbeit; sie war Gelegenheitskunst auch in dem Sinne, daß mit der äußeren Veranlassung auch die Wirksamkeit des einzelnen Werkes aufhörte. Nur verhältnismäßig wenige berühmte Opern sind an verschiedenen Bühnen nacheinander aufgeführt worden. Für gewöhnlich aber sah der Impresario streng darauf, daß sein Publikum stets nur vollständig neue Werke zu hören bekam. Ein Ausruhen auf bereits gepflückten Lorbeeren gab es also auch für die berühmten Opernkomponisten nicht, sie wurden vielmehr zu einer Fruchtbarkeit gezwungen, die uns heute geradezu märchenhaft erscheint.

Das Überwiegen der Oper barg allerdings auch schwere Gefahren in sich. Zwar waren zu Mozarts Zeiten die Dinge noch nicht so weit gediehen wie später, als die einseitige Pflege der Oper die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik fast ganz unterband und dadurch dem Weltruhm der italienischen Musik zum Verhängnis wurde. Dafür zeigte sich der Schaden bereits deutlich in der kirchlichen Musik. Da die meisten Opernkomponisten zugleich für die Kirche schrieben und in ihren Werken großenteils mit Opernsängern und Instrumentalvirtuosen zu rechnen hatten, so war es kein Wunder, daß der Operngeist allmählich auch die Kirchenmusik ergriff und ihre Würde und Reinheit

beeinträchtigte. Auch der reißende Verfall der alten Kirchenchöre, der die Komponisten von selbst dem Sologesang und Instrumentenspiel in die Arme trieb, tat das Seine, um eine Krise heraufzubeschwören, von der sich die italienische Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag nicht erholt hat. Versuche, dem Verderben zu steuern, wie sie z. B. von P. Martini in Bologna ausgingen, blieben auf die Dauer erfolglos.

Trotz diesen Sturmzeichen stand die Weltherrschaft der italienischen Musik damals im Wesentlichen noch unerschüttert da. Spanien und England erkannten sie ziemlich unbedingt an. Aber auch in Frankreich, dem einzigen Lande, das eine fest gegründete nationale Musik besaß, gab es eine seit der Mitte des 17. Jahrhunderts stetig wachsende italienische Partei. Deutschland endlich konnte sich lange Zeit nur seines protestantischen Chorals und der darauf aufgebauten Orgelkunst als eines selbständigen nationalen Kunstzweiges rühmen, in allen übrigen Kunstgattungen blieb es, von einzelnen nationalen Episoden, wie der in R. Keiser gipfelnden kurzen deutschen Opernblüte[1] abgesehen, eine italienische Provinz. Vor allem war die deutsche Opernbühne seit etwa 1720 gänzlich in den Händen der Italiener. Sie stellten den deutschen Fürstenhöfen nicht allein die Komponisten, sondern auch die Dichter, Sänger und großenteils auch die Instrumentisten.

Das Gegenstück zu diesen italienischen Sendboten in Deutschland war die stattliche Reihe deutscher Meister, die die welsche Kunst in ihrer Heimat aufsuchten. Sie wird eröffnet durch H. L. Haßler, der sich 1584 zu A. Gabrieli in Venedig in die Schule begab, dann folgten 1609 H. Schütz und im 18. Jahrhundert namentlich die Opernkomponisten Händel, Hasse, Gluck, Chr. Bach u. a. Mozart ist der letzte in der Reihe; es ist wesentlich sein und des von Italien bereits unabhängigen Haydn Verdienst, daß die „Römerzüge" der deutschen Musiker, einige Nachzügler wie Meyerbeer und Nicolai abgerechnet, von jetzt an ein Ende hatten.

Um dem Sohne den Weg nach Italien zu ebnen, der ihm selbst in seiner Jugend verschlossen gewesen war, wandte sich der kluge L. Mozart gleich an die richtige Persönlichkeit, deren Einfluß damals immer noch die Welt beherrschte und schon zahlreichen jungen Musikern, Italienern und Deutschen, darunter auch J. Haydn, eine Gasse gebro-

[1] H. Kretzschmar SJMG III 270 ff.

chen hatte, J. A. Hasse. Dieser „Vater der Musik" hatte ihm in Wien einen vom 30. September 1769 datierten Empfehlungsbrief an seinen Freund, den Abbate G. M. Ortes in Bologna, mitgegeben[1], worin er sich sehr anschaulich über Vater und Sohn Mozart ausspricht. Es heißt darin:

Ich habe hier die Bekanntschaft eines gewissen Herrn Mozart, Kapellmeister beim Bischof von Salzburg gemacht, eines geistvollen, feinen und weltgebildeten Mannes, der wie ich glaube nicht blos in der Musik, sondern auch in andern Dingen seine Sache versteht. Dieser hat eine Tochter und einen Sohn. Erstere spielt sehr gut Klavier und letzterer, der nicht älter als 12 oder 13 Jahre sein dürfte, gibt in diesem Alter schon einen Komponisten und Kapellmeister ab. Ich habe die Kompositionen gesehen, die von ihm sein sollen; sie sind sicherlich nicht schlecht und ich habe darin nichts von einem zwölfjährigen Knaben gemerkt. Ich wage nicht, es irgendwie in Zweifel zu ziehen, daß sie von ihm sind. Auf dem Klavier habe ich ihn auf verschiedene Art geprüft, und da hat er mir Dinge gezeigt, die für so ein Alter etwas Unbegreifliches haben und die auch von einem fertigen Mann noch bewundernswert wären. Da nun der Vater ihn nach Italien bringen will, um ihn bekannt zu machen und mir darüber geschrieben und zugleich um einen Empfehlungsbrief gebeten hat, nehme ich mir die Freiheit, einen solchen an Sie zu schicken [folgt die Bitte an Ortes, ihn mit seinem Rat zu unterstützen und ihm Bekanntschaften zu vermitteln[2]] ... Der erwähnte Herr Mozart ist ein sehr gebildeter und höflicher Mann, die Kinder sind sehr gut erzogen. Der Knabe ist außerdem auch schön, lebhaft, anmutig und benimmt sich in allem so hübsch, daß man gar nicht umhin kann, ihn lieb zu haben. Das Eine ist sicher: wenn seine Entwicklung mit dem Alter Schritt hält, wird ein Wunder aus ihm. Nur darf der Vater ihn nicht zu sehr verhätscheln und durch Beräucherung mit übertriebenem Lob verziehen. Das ist die einzige Gefahr, die ich befürchte. Da haben Sie einen langen Brief, nehmen Sie ihn wohlwollend an usw.

Daß L. Mozart mit der Reise nach Italien nicht länger warten wollte, hatte seinen Grund darin, daß er sich bei den leicht entzündlichen Italienern einen um so rascheren und glänzenderen Erfolg für den Knaben versprach. Er hat sich darin nicht getäuscht. Klingender Gewinn war freilich, wie er bald einsah, von dieser Reise nicht zu erwarten, denn die Konzerte (accademie) wurden meist von geschlossenen Gesellschaften oder öffentlichen Anstalten ohne Eintrittsgeld ver-

[1] Mit dem italienischen Urtext veröffentlicht von H. Kretzschmar ZIMG III 263 ff. Über die Briefe an Ortes im allgemeinen derselbe, Ges. Aufs. II 149 ff.
[2] Wie aus diesem Brief hervorgeht, hatte L. Mozart damals noch die Absicht, schon am 24. Oktober von Salzburg abzureisen.

anstaltet, höchstens konnte der Künstler auf eine kleine Entschädigung durch den Unternehmer rechnen. Bald nach der Ankunft in Italien teilt L. Mozart dies seiner Frau mit, betont aber wiederholt, daß er, wenn auch keine Reichtümer, doch „immer ein wenig mehr als die Notwendigkeit" habe und, weil er die Hauptsache im Auge behalte, völlig zufrieden sei.

Vor der Abreise nach Italien wurde Wolfgang vom Erzbischof förmlich zum Konzertmeister ernannt, als welcher er in den salzburgischen Hofkalendern seit 1770 aufgeführt wird[1].

Vater und Sohn verließen Salzburg am 13. Dezember 1769[2]. Nach Tirol und Oberitalien liefen von da mancherlei Fäden persönlicher Beziehungen, teils durch kaufmännische Verbindungen, teils durch die adeligen Familien des Domkapitels, deren Angehörige dort angestellt oder ansässig waren, nicht selten auch in Salzburg studierten. Es fehlte daher nicht an Empfehlungen, die die Reisenden in die verschiedensten Kreise einführten. Zunächst wurde in Innsbruck Halt gemacht, wo sie am 15. Dezember ankamen und von dem Grafen Spaur, dem Bruder des Salzburgischen Domkapitulars, wohl aufgenommen wurden. Bald nachher, wohl am 16., spielte Wolfgang in einer vom hohen Adel veranstalteten Akademie beim Grafen Künigl ein Konzert, das man ihm zur Prüfung vorlegte, vom Blatt weg und erhielt es dann nebst 12 Dukaten als Geschenk. Innsbrucker Musiker, wie der Violinist Haindl, der Organist Falck und der Waldhornist Schauer liehen ihm dabei ihre Unterstützung. Auch die Innsbrucker Zeitung (18. Dez.) bezeugte unter Hinweis auf die während der bisherigen Reisen errungenen Lorbeeren Mozarts, er habe in diesem Konzert die schönsten Proben seiner ganz besonderen Geschicklichkeit abgelegt und seinem Lorbeer ein neues Blatt hinzugefügt.

[1] Ad 27. Nov. Hodie D. Wolfgangus Mozart iuvenis 14 annorum cum facultate abeundi Italiam litteram decretalem accepit, quod sit imposterum Concert Maister, cum permissione quod post reditum ex Italia iam sit competentem huic officio pensum percepturus. So das Tagebuch Hagenauers. [2] Die Quellen für diese Reisen sind die Briefe Leopolds und Wolfgangs, dazu die Mitteilungen der Schwester (Notteb. 104). Wichtig ist ferner für die erste Reise noch ein autographes kleines Verzeichnis aller Bekanntschaften von Wolfgangs Hand, jetzt auf der Münchner Staatsbibliothek, veröffentlicht von A. Sandberger JP 1901, S. 65 ff. Leider enthält es nur die Namen der betreffenden Persönlichkeiten aus Innsbruck, Bozen, Rovereto und Neapel. Als Datum der Abreise geben Vater und Schwester übereinstimmend den 12., Hagenauer den 13. Dezember an.

Am 19. ging die Reise über Steinach, Brixen und Bozen, wo sie am 19. Dezember in der „Sonne" nächtigten, nach Rovereto, wo L. Mozart zu seiner Überraschung in dem Kreishauptmann Christani einen alten Bekannten fand. Der war in seiner Jugend bei einem Verwandten in Salzburg erzogen worden und hatte bei L. Mozart Geigenunterricht gehabt; er fand, daß Wolfgang seiner Mutter ähnlich sehe, deren er sich noch sehr wohl erinnerte. Auch der Adel, an den die Mozarts empfohlen waren (die Grafen S. und D. Lodron, Baron Piccini und Herr v. Cosmi werden genannt), erwies ihnen alle möglichen Aufmerksamkeiten und veranstaltete sogar ein Konzert im Hause des Barons Todeschi, der schon von Wien her ein Verehrer Wolfgangs war. „Was sich der Wolfgang für eine Ehre gemacht, ist unnötig zu schreiben," meldet der Vater. Als er tags darauf in der Hauptkirche[1] die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet, und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten, um ihm einen Weg auf den Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde brauchten, um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert.

Noch größer war die Begeisterung in Verona. Da jeden Abend Oper war, konnte erst nach sieben Tagen ein Konzert veranstaltet werden; allein während dieser Zeit drängten sich die Einladungen bei March. Carlotti, Graf Giusti del Giardino, dem Violinisten Locatelli u. a. Vor einer Versammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Sinfonie von seiner Komposition aufführen, spielte die schwierigsten Sachen vom Blatte und komponierte nach einem aufgegebenen Text eine Arie, die er selbst sang, und andere Stücke über gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaso die Orgel spielen wollte, wiederholte sich die Szene von Rovereto. Der Zudrang war so groß, daß sie den Weg durchs Kloster nehmen mußten, um in die Kirche zu kommen, und auch so wären sie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres sie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen so Platz gemacht hätten. „Da es vorbei war, war der Lärm noch größer, denn jeder wollte den kleinen Organisten sehen." Die Zeitung pries (Beil. III C) und Dichter besangen die wunderbare Erscheinung um die Wette (Beil. III A, 4. 5). Der Generaleinnehmer Pietro Luggiati, der an der Spitze der begeisterten Dilettanten stand, ließ ein lebens-

[1] Das Tagebuch nennt noch einen »Capellmeister abbate Pasqui« (wohl Pasquini), wahrscheinlich den Kapellmeister dieser Kirche.

großes Bild Wolfgangs am Klavier in Öl malen und teilte in einem ausführlichen Brief (22. April) der Mutter diese Ehrenbezeigung mit, indem er seine Bewunderung für den raro e portentoso giovane in warmen Worten aussprach [1].

Am 10. Januar kamen sie in Mantua an, trotz der Kälte gesund und wohl, aber Wolfgangerl sah, wie der Vater schreibt, von der Luft und dem Kaminfeuer aus, „als hätte er einen Feldzug gethan, ein wenig rothbraun, sonderheitlich um die Nase und den Mund, so z. Ex. wie Se. Majestät der Kaiser aussehen". Auch hier wurden sie von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen, namentlich sorgte Sgra. Bettinelli wie eine Mutter für ihn und entließ ihn mit weinenden Augen. Eine Signora Sartoretti lud sie zum Mittagessen zu Gast und schickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem schönen Blumenstrauß, an dem unten rote Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Dukaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora verfaßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. III A, 6). Auch gab sie Wolfgang eine Pomade, die seine Hände, die vom Frost gelitten hatten, rasch wiederherstellte. Am 16. Januar war das Konzert der philharmonischen Gesellschaft in ihrem artigen teatrino, wobei Wolfgang die Hauptleistung übernahm. Das nachstehende Programm gibt eine Vorstellung von den Akademien, in denen Wolfgang sich in Italien hören ließ.

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell' accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del di 16 del corrente Gennajo 1770
in occasione della venuta del espertissimo giovanetto
Sign. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sig. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.
5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte expressamente; ma da lui non vedute in prima.

[1] Das Bild bei Schiedermair V 12. Den Maler erblickt Sch. wohl mit Recht in dem von L. Mozart in seinen Reisenotizen erwähnten »pittore Cignaroli«.

Mozart von 1770

Ölbildnis von Cignaroli (Januar 1770). Dr. Karl Kupelwieser, Wien

7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall ungeheuer, und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Musiker in Mantua nach allen Proben, die sie mit Wolfgang vorgenommen, nicht fürchteten zu viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dieser Jüngling scheine geboren, um die in der Kunst erfahrensten Meister zu beschämen, wie auch ein angesehener Gelehrter in Verona geschrieben habe, er sei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beschämen geboren worden seien".

Man sieht, daß es dabei hauptsächlich auf den Eindruck des Wunderbaren so frühreifer Leistungen abgesehen war. War es schon staunenswert, daß Wolfgang sich als Klavierspieler, Violinist und Sänger hören lassen konnte, so traten doch die Leistungen des Virtuosen entschieden vor denen des Komponisten zurück. Auch hier ist der Nachdruck auf das Improvisieren gelegt, die Fähigkeit, verschiedenartige Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunst gemäß zu lösen, was neben großer Lebhaftigkeit der Phantasie vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form voraussetzt. Aber auch von seinen ersten Operneindrücken berichtet Mozart aus Verona und Mantua: dort hörte er einen »Ruggiero«[1], hier Hasses »Demetrio« (10. Jan. 1770). Sein Urteil[2] offenbart bereits den ganzen späteren Mozart: es ist ebenso

[1] Der Komponist ist nicht genannt. Hasse kann es nicht gewesen sein, wie WSF I 272 annehmen, da sein Ruggiero erst 1771 entstanden ist. [2] B I 6f.: „Die opera zu Mantua ist hübsch gewesen, sie haben den Demetrio gespielt, die prima donna singt gut aber still, und wenn man sie nicht agiren sehte, sondern singen nur allein, so meinete man, sie singe nicht, denn den Mund kann sie nicht

sicher wie ehrlich, ohne jeden Überschwang, aber dafür von salzburgerischer Schärfe, und endlich anschaulich zum Greifen. Über die Musik schweigt er, da er sich hier noch nicht sicher fühlt, aber auch nicht ins Blaue hinein loben mag. Um so schärfer geht er über die Sänger und namentlich auch über die Tänzer her, und nicht übersehen darf endlich der auffallende Nachdruck werden, den der künftige Dramatiker schon hier auf das „Agieren" legt. Ein Nachhall dieser Opernaufführungen war die leider verlorene Komposition der Arie »Misero tu non sei« (aus Metastasios Demetrio I, 4).

In Cremona hörten sie eine zweite Oper von Hasse: »La clemenza di Tito«[1] und kamen dann noch vor Ende Januar nach Mailand, wo sie im Kloster der Augustiner von S. Marco eine sichere und bequeme Wohnung fanden. Ein besonderer Laienbruder bediente sie, auch fanden sie gewärmte Betten vor, worüber Wolfgang „beim Schlafengehen allezeit in seinem Vergnügen war". Ihr besonderer Gönner war der Generalgouverneur Graf Carl Joseph von Firmian (geb. 1716). Er war zum Teil in Salzburg erzogen worden, wo sein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbischof war, hatte dann hier sowie in Leiden studiert[2] und war nach verschiedenen Reisen in Frankreich und Italien Gesandter in Neapel geworden. Winckelmann hat ihn hier als einen der würdigsten Männer seiner Nation gepriesen[3]. Seit 1759 Generalgouverneur der Lombardei, machte er seine bedeutenden Sammlungen mit großem Entgegenkommen allgemein zugänglich und unterstützte Künstler und Gelehrte auf jede Weise. Auch Mozarts

eröffnen, sondern winselt alles her .... La seconda donna macht ein Ansehen wie ein granadierer, und hat auch eine starke Stimme, und singt wahrhaftig nicht übel auf das daß sie das erste Mal agiret. Il primo uomo, il musico, singt schön, aber eine ungleiche Stimme, er nennt sich Casselli. Il secondo uomo ist schon alt, und mir gefällt er nicht, er nennt sich — — Tenor. Einer nennt sich Otini, welcher nicht übel singt, aber halt schwer, wie alle italienischen Tenore, und ist unser sehr guter Freund; der andere weiß ich nicht wie er sich nennt, er ist jung noch, aber nicht viel rares. Primo ballerino: gut. Prima ballerina: gut, und man sagt, sie sei gar kein Hund nicht, ich habe sie zwar in der Nähe nicht gesehen, die übrigen aber wie alle andern: ein Crudescer [Grotesker?] ist dagewesen, der gut springt .... Das Orchestro ist nicht übel gewesen." [1] Vgl. die Schilderung in demselben Briefe. [2] S. Mayr, Die ehem. Universität Salzburg S. 12 f. Er hatte hier einen literarischen Verein gegründet, dessen freiheitliche Bestrebungen hart angefochten wurden. [3] Briefe I 271, 279, 324; II 48. Schlözer stellt ihn Münchhausen an die Seite (Leben I 96 f., 276, 313). Vgl. Dutens, Mém. I 327. Teutsch. Merc. 1789, III 301.

fanden bei ihm die wärmste Aufnahme. Unter seinem Einfluß bei den vornehmen Familien eingeführt, genossen sie die Freuden des Karnevals in vollen Zügen[1]. In der Oper lernten sie N. Piccinni kennen, der seinen Cesare in Egitto[2] aufführte. In einem öffentlichen Konzert und bei verschiedenen privaten Musikabenden errang Wolfgang den gewohnten Erfolg. Unter den Musikern, deren Prüfung er zu bestehen hatte, war der wichtigste der alte Giambattista Sammartini (1704—1774), der bekannte Lehrer Glucks und einer der Hauptvertreter der damaligen italienischen Kirchen- und Instrumentalmusik. Er war Organist an mehreren Mailänder Kirchen und Kapellmeister des Klosters S. Maria Maddalena[3].

Die Bekanntschaft mit zwei jungen, geschickten Kastraten von 15 und 16 Jahren veranlaßte Wolfgang, für sie ein paar lateinische Motetten zu komponieren. Dazu könnte die recht opernhafte Arie »Quaere superna« (K.-V. 143), sowie das Offertorium ò Motetto (K.-V. 117) gehören[4].

Graf Firmian wollte aber den aufstrebenden jungen Künstler ernstlich fördern. Er gab in seinem Palast eine glänzende Soiree, die auch der Herzog von Modena mit seiner Tochter und der Kardinal-Erzbischof besuchten. Hier sollte Wolfgang vor einem auserlesenen Publikum den Beweis geben, daß er imstande sei, ernsthafte dramatische Musik zu setzen, und war deshalb veranlaßt worden, „drei Arien und ein Rezitativ“[5] von Metastasio zu komponieren. Das Hauptstück war eine große Arie mit einem begleiteten Rezitativ aus Demofoonte (A. III sc. 5), das berühmte, oft komponierte Misero pargoletto (K.-V. 77, S. VI. 5 Nott.). Mit seinem hohen, von aller Kuliffen-

[1] Der Sitte gemäß mußten sie sich Mäntel und Bajuten, Kappen, die bis über die Schultern herabfielen (Teutsch. Merc. 1775, III 247 f.), machen lassen. L. Mozart, dem sie an Wolfgang ungemein gefielen, schüttelte den Kopf dazu, „daß er auf seine alten Tage noch diese Narredey mitmachen müsse“. [2] Cesare e Cleopatra ist der Titel auf der Partitur. Der Komponist der »Didone«, von der Wolfgang berichtet, ist zweifelhaft; Jommelli, an den WSF I 272 denken, war es wohl nicht, seine Didone war schon 1763 in Stuttgart entstanden. [3] Vgl. F. Torrefranca RMJ 1913 und G. de Saint-Foix SJM XV, 308 ff. [4] WSF I 284 ff. Vgl. zu dieser Frage auch Jahn I⁴ 318 und Köchel S. 123 f. und 153. Daß K.-V. 143 eine Einlage in K.-V. 117 gewesen sei, wird von Nottebohm (Rev.-Ber. S. 50) mit Recht bestritten. [5] So L. Mozart B III 13, der die zum Rezitativ gehörende Arie nicht noch besonders erwähnt. Tatsächlich sind es also vier Arien. Zu den beiden Arien der »Artaserse« kommt noch die derselben Oper angehörende Fra cento affanni (K.-V. 88, S. VI. 9), vgl. WSF I 287 ff.

reißerei freien dramatischen Ernst klingt das Stück wie der Scheidegruß Mozarts an die Schule Hasses, die ihn bei seinem Eintritt in Italien noch empfangen hatte; er hat diese Höhe in seinen folgenden, moderneren Vorbildern huldigenden Opern nicht mehr erreicht. Bewundernswert ist die Einheit der Stimmung, die sich vermöge einzelner Anklänge auch noch auf die Arie erstreckt. Ihr Hauptträger ist der synkopierte Rhythmus auf gebrochenen Dreiklängen im Baß, der hier erstmals folgerichtig von Mozart in den Dienst höchster dramatischer Erregung gestellt wird. Daß das durch seine Instrumentalwerke schon vorbereitet war, sahen wir; jetzt kam ihm eine neue Anregung in Piccinnis »Cesare«, der sich jenes Mittels auffallend oft bedient[1], von hier stammen auch die geteilten Bratschen. Weit weniger gelungen sind dagegen die drei Artaserse-Arien Fra cento affanni, Per pietà bel idol und Per quel paterno amplesso (K.-V. 88, 78, 79 VI. 9, 6, 7, Nott.), namentlich auch wegen des überreichen Koloraturenflitters, der in der Demofoonte-Arie bezeichnenderweise fehlt. Formal bekennt sich Mozart in allen vier Stücken zum Fortschritt: an Stelle des alten Hassischen Dacapos treten die moderneren freieren und beweglicheren Formen. Wolfgang bestand die Prüfung, er erhielt von Firmian außer einer Tabatiere mit 20 gigliati[2] als willkommenes Geschenk noch Metastasios Werke. Aber das wichtigste Ergebnis jenes Abends und ihres Aufenthaltes in Mailand war, daß Wolfgang für die nächste stagione die scrittura erhielt. Er sollte unter Voraussetzung der Erlaubnis seines Fürsten — die gleich nachgesucht und auch erteilt wurde — die erste Oper schreiben, für die man die ersten Sänger, die Gabrielli mit ihrer Schwester und Ettore, engagieren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand bestimmt. Das Textbuch wollte man ihnen nachschicken, damit Wolfgang sich damit vertraut machen könne, die Rezitative mußten im Oktober nach Mailand eingeschickt werden, und Anfang November sollte der Komponist selbst da sein, um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und für die Aufführung in den Weihnachtstagen einzustudieren. Diese Bedingungen waren ihnen insofern angenehm und bequem, als sie ungehindert erst Italien durchreisen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

[1] Gleich in der Arie des Cesare I 1 und II 3, sowie der Cornelia III 6.
[2] Florentiner Goldgulden im Wert von etwa einem Dukaten.

Nachdem sie von Mailand abgereist waren, komponierte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, abends sieben Uhr, wie er selbst angemerkt hat, sein erstes Quartett (K.-V. 80, S. XIV. 1). In Parma lud die berühmte Sängerin Lucrezia Agujari, genannt la Bastardella, sie zum Speisen ein und sang ihnen drei Arien vor, durch die sie den Ruf ihrer Kehlfertigkeit und ihrer fabelhaften Höhe rechtfertigte[1]. Am 24. März langten sie in Bologna an. Hier fanden sie bei dem Feldmarschall Grafen Pallavicini eine Aufnahme, die sie an Graf Firmian erinnerte.[2] Er veranstaltete am 26. März eine glänzende Akademie in seinem Hause, wobei an 150 Personen des ersten Adels, unter ihnen der Kardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte, und an der Spitze der Kenner Padre Martini, teilnahmen, obgleich dieser kein Konzert mehr besuchte. Um halb acht Uhr versammelte man sich, und erst gegen Mitternacht dachten die Gäste an den Aufbruch.

L. Mozart schreibt, sie seien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz vieler Gelehrter und Künstler sei; sie fanden da die berühmte Spagnoletta (Giuf. Uſeda) aus Mailand, den Kastraten Manfredini, den Bruder des auch als Schriftsteller bekannten Kapellmeisters Vincenzo Manfredini, der auf seiner Rückreise von Petersburg 1769 in Salzburg bei ihnen gewesen war,[3] sowie den berühmten Altisten Giuf. Aprile[4]. Der Vater rechnete darauf, daß von Bologna aus Wolfgangs Ruhm sich am meisten über Italien verbreiten werde, da er vor Padre Martini die stärkste Probe bestanden habe, der der Abgott der Italiener sei und mit der größten Verwunderung von Wolfgang spreche. Er hatte recht. Der Franziskaner Giov. Batt. Martini (1706—1784)[5] genoß nicht allein als Kirchenkomponist, sondern noch mehr als Theoretiker, Historiker und Lehrer das höchste Ansehen im damaligen Italien. Obwohl von seiner gelehrten Storia della musica erst ein Band erschienen (1757) und sein klassisches Werk über den Kontrapunkt[6] noch in der Vorbereitung war, so stand er schon damals

[1] Sie sang bis zum c'''' und Wolfgang schrieb einige ihrer Passagen auf, wie Leopold am 24. März berichtet (B III 27). [2] Vgl. B III 28. [3] Über diesen vgl. B III 62. [4] Kelly, Remin. I 74 ff. [5] Vgl. Valle, Memorie storiche del P. G. B. Martini 1785; Parisini, Della vita e delle opere del Padre M. 1887; Busi, Il padre G. B. Martini 1891; Gandolfi, Elogio di G. B. M. 1913. [6] Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto 1774—1775.

als das allverehrte Orakel in musikalischen Fragen, nicht allein in Italien, in höchster Geltung. Im Besitz einer musikalischen Bibliothek ohnegleichen[1], hatte er stets Schüler um sich versammelt und stand in einem ausgedehnten Briefwechsel mit Musikern, Gelehrten und Fürsten. Streitfragen wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, bei der Besetzung von Stellen sein Rat eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war die beste Unterstützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um so bereitwilliger anerkannt, als er mit seinem unermeßlichen Wissen große Bescheidenheit und eine stets bereite Dienstfertigkeit durch Belehrung, Rat und Empfehlung zu fördern verband. Freundlichkeit und Gelassenheit[2], die mit einer gewissen Vorsicht zusammenhing, bewahrte er selbst in seinen gelehrten Streitigkeiten. L. Mozart mußte vor allen Dingen daran gelegen sein, einen solchen Mann für seinen Sohn zu gewinnen. So oft sie ihn besuchten, bekam Wolfgang eine Fuge auszuarbeiten, wovon Padre Martini ihm „nur den ducem und la guida mit etlichen Noten" aufschrieb, was jedesmal zur Befriedigung des großen Kontrapunktisten ausfiel.

Das Gegenstück des gelehrten Mönches war eine musikalische Größe ganz anderer Art, deren Bekanntschaft Mozart ebenfalls in Bologna machte. Farinelli (Carlo Broschi, geb. 1705), ein Schüler Porporas, trat zuerst 1722 in Metastasios Angelica auf, was eine Herzensfreundschaft mit dem jungen Dichter begründete, der ihn nur seinen caro gemello nannte — ein Verhältnis des Dichters und Kastraten, das für den Entwicklungsgang der italienischen Oper bezeichnend ist. Von da an feierte er auf allen Bühnen Italiens, in Wien und London[3] unerhörte Triumphe, war von 1736 an der erklärte Liebling des Königs Philipp V. von Spanien und lebte seit 1761 als reicher Mann seiner Neigung für Kunst und Wissenschaft. In seiner glänzenden Villa nahm er mit der liebenswürdigen Feinheit des Weltmannes besonders seine Kunstgenossen auf, die er noch im Alter durch seinen Gesang in Erstaunen setzte[4]. Märchenhaft sind die Berichte von dem Umfang und der Schönheit seiner Stimme, seiner Technik und seinem Vortrage[5]. Er erscheint fast wie ein phantastisches Bild von der Größe und Macht

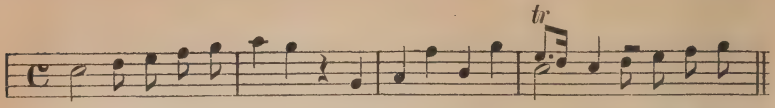
[1] Burney, Reise I 144 f. [2] Vgl. Grétry, Mém. I 91. Meißner, Bruchstücke zur Biogr. J. G. Naumanns 1803, I 150 ff. Burney, Reise I 142 f. [3] Vgl. J. Desastre, Carlo Broschi 1903, Chrysander, Händel II 378 ff. [4] Burney, Reise I 150 ff. [5] Mancini, Rifless. sul canto figurato 152 ff.

der Gesangskunst im 18. Jahrhundert, von der selbst die außerordentlichsten Leistungen des folgenden uns keine entsprechende Vorstellung mehr zu geben vermögen, und durch die die Geschichte der Musik dieser Zeit großenteils zu einer Geschichte des Gesanges und der Sänger wird. Die Zeit, da Mozart sich heranbildete, stand noch unter diesem Einfluß, und obgleich die absolute Herrschaft der Sänger bereits im Abnehmen war, so ist es doch nicht ohne Bedeutung, daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Gesangskunst in sich aufnahm[1].

Am 30. März langten die Reisenden in Florenz an. Hier war ihnen durch österreichische Empfehlungen die beste Aufnahme bereitet. Der kaiserliche Gesandte Graf Rosenberg meldete sogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo sie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte sich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte sich auch nach der Nannerl. Am 2. April ließ Wolfgang sich bei Hofe hören; sie blieben daselbst fünf Stunden. Nardini, der berühmte Violinist, akkompagnierte und der Marquis de Ligniville, Direktor der Musik, legte Wolfgang die schwersten Fugen zu spielen vor und gab ihm die verwickeltsten Themen auszuführen; er leistete alles mit einer Leichtigkeit „wie man ein Stück Brod ißt".

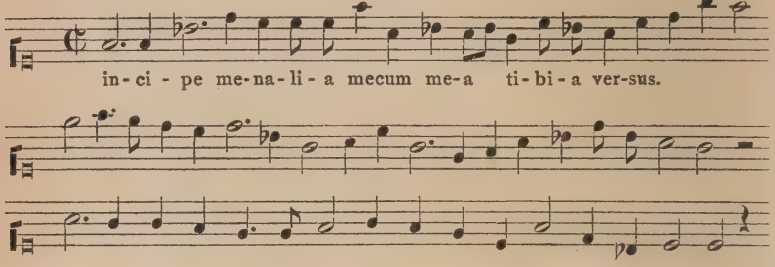
Der Marquis de Ligniville, Duca de Conca, Kammerherr usw., ein gebildeter Musikliebhaber, hatte ein Salve regina[2] und ein Stabat mater für drei Stimmen in verschiedenen Kanons stechen lassen. Dem Stabat bezeugte die Akademie, deren Mitglied Ligniville war, in einem Vorwort, daß es kontrapunktisch gründlich und zudem nach den Regeln der alten, auch von P. Martini vertretenen römischen Schule gearbeitet sei. Wolfgang schrieb sich von den 30 Kanons des Stabat mater neun sauber ab. Eine Nachbildung dieses Stils liegt in dem Kyrie a cinque con diverse canoni (mit drei fünfstimmigen Kanons all' unisono) vor (K.-V. 89, S. III. 2). Ein Skizzenblatt enthält außer dem ersten Kanon des Kyrie den Entwurf eines vierstimmigen Kanons mit dem Beginn[3]:

[1] Vgl. Dittersdorf, Selbstbiographie (Reclam) S. 90 f. [2] Burney I 149.
[3] Den Kanon bringt die Gesamt-Ausgabe S. XXIV. 53 nach einer Abschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als „Kanon für fünf Stimmen". Das Autograph auf einem Skizzenblatte in der königl. Bibliothek in Berlin (eingeheftet in einen Band Varia Instrumentalia) enthält den Kanon, wie ihn Jahn mitteilt,

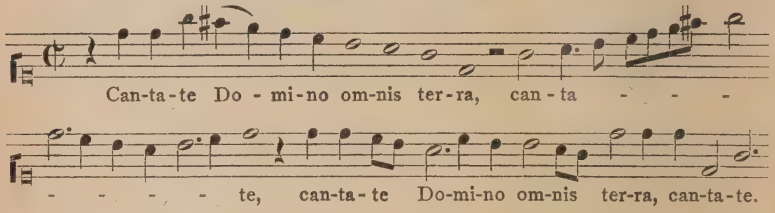


und mit der ausdrücklichen Beischrift di Mozart fünf künstliche Rätselkanons [1]:

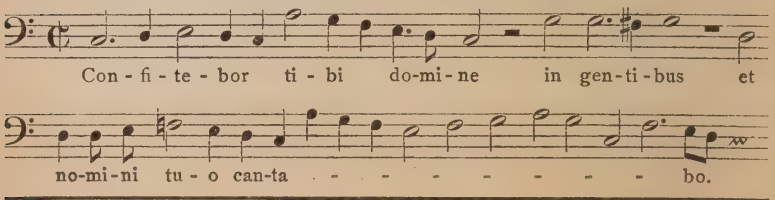
1 Canon. Sit trium series una.



2 Canon. Ter ternis canite vocibus.

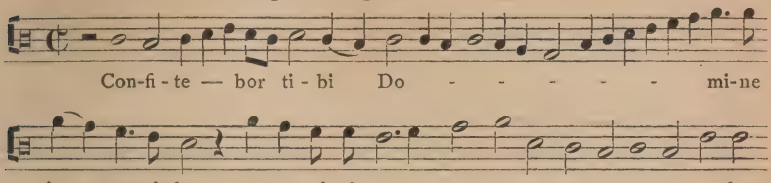


3 Canon. Ad duodecimam: clama ne cesses.

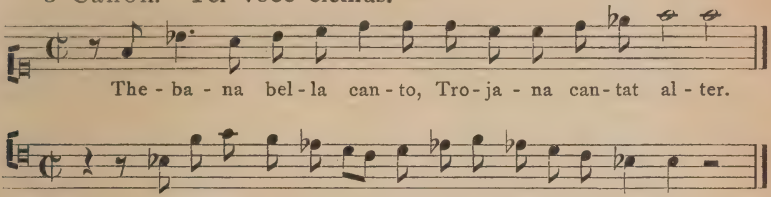


vierstimmig. Der Abschreiber hat sich, wie es scheint, dadurch täuschen lassen, daß Mozart über die vier Stimmen den Kanon in einer Zeile besonders geschrieben und immer nach je drei Takten ein Zeichen gemacht hat, daß hier die folgende Stimme einzusetzen habe. Die Zeile ist, wie in der Ausgabe, in A dur geschrieben. (Deiters bei J I[4] 134, Anm.). [1] Diese fünf Rätselkanons stehen auf demselben Skizzenblatte in der Berliner Bibliothek, das auch den vorherigen Kanon enthält. Deiters hat sie mit dem Autograph verglichen und im Text, wo es erforderlich war, die Noten darnach berichtigt. Die viertletzte Note in Nr. 5 ist undeutlich, aber doch wohl ein Achtel. (Deiters).

4 Canon. Tertia pars si placet.



5 Canon. Ter voce ciemus.



Von diesen haben Nr. 1—4 ihr Muster in den Vignetten, mit denen Padre Martini seine Storia universale verzierte[1] (I p. 67, II 1, 41). Er schenkte in Bologna L. Mozart sein Buch, und offenbar hat sich Wolfgang in seiner bekannten empfänglichen Art alsbald daran gemacht, die kontrapunktischen Künste des Meisters nachzubilden.

In Florenz trafen sie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude, als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in Unterhandlung stand, um ihn für seine Oper zu engagieren. Um ihn dafür zu gewinnen, gab ihm Wolfgang seine Arien, auch die zur Probe in Mailand komponierten, zu singen. Eine zärtliche Freundschaft stiftete er aber mit dem vierzehnjährigen Thomas Linley, dem Sohne eines englischen Komponisten, der sich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits so Außerordentliches als Violinspieler leistete, daß man ihn seinem Lehrer nahe stellte. Die beiden Knaben lernten sich bei Sgra. Maddalena Morelli kennen, die unter dem Namen Corilla als Improvisatrice berühmt war[2] und 1776 auf dem Kapitol als Dichterin gekrönt wurde[3], und waren während der wenigen Tage, die Mozarts sich in Florenz auf-

[1] Vgl. über die Mottos Padre Martini esemplare II p. XXV. [2] Vgl. Barthold, Die geschichtl. Persönl. in Casanovas Memoiren II 177. [3] Vgl. Schubart, Deutsche Chronik 1776, S. 499, 554, 613.

hielten, unzertrennlich, indem sie unermüdlich miteinander wetteiferten, „nicht als Knaben, sondern als Männer". Endlich brachte Tommasino, wie Linley in Italien hieß, zum Abschied, der beide Knaben bittere Tränen kostete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte (Beil. III A, 7). Nach Burney[1] sprach man vom Tommasino und dem kleinen Mozart in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung erweckten, und Kelly erzählt[2], daß Mozart in Wien mit Wärme Linleys und der großen Erwartungen gedachte, die sein früher Tod täuschen mußte[3].

Ungern trennten sie sich von einer Stadt, von der L. Mozart seiner Frau schrieb „ich wollte, daß Du Florenz selbst und die ganze Gegend und Lage der Stadt sehen könntest: Du würdest sagen, daß man hier leben und sterben soll". Allein die Zeit drängte, wenn sie in Rom zu den Feierlichkeiten der Karwoche eintreffen sollten. Nach einer mühseligen Reise, unter dem schlechtesten Wetter, daß sie eher dachten nach Salzburg als nach Rom zu kommen, durch ein meistens unbebautes Land mit abscheulichen Wirtshäusern, in denen viel Unflat, aber nichts zu essen, als da und dort ein paar Eier und Broccoli, zu finden war, kamen sie bei einem starken Gewitter unter Blitz und Donner, „wie man die großen Herren mit Abfeuerung des schweren Geschützes empfängt" am Mittag des Karmittwochs (11. April) in Rom an. Es war gerade noch Zeit genug, um in die Sixtinische Kapelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören. Und hier legte Wolfgang jene viel berühmte Probe seinen Gehörs und treuen Gedächtnisses ab[4]. Er schrieb nämlich das berühmte Miserere (Ps. 50) von Greg. Allegri (1629—1640 Mitglied der päpstlichen Kapelle) nach dem Anhören aus dem Gedächtnis nieder. Dieses abwechselnd für fünf- und vierstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußsatz komponierte Stück wurde regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Karwoche gesungen[5]. Es galt allgemein als die Krone seiner

[1] Burney, Reise I 185 f. [2] Kelly, Remin. I 225 f. [3] Er ertrank 1778 bei einer Wasserfahrt (Parke, Mus. mem. I 204). Sein Bruder Ozias Linley bewahrte nach Holmes einen italienischen Brief von Mozart an Thomas Linley. [4] Rochlitz (Für Freunde d. Tonk. II 180 f.) schmückt wie gewöhnlich aus. [5] Am Gründonnerstag wechselte man mit dem Miserere von Anerio, Nanini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1821 wird das Miserere von Allegri nur einmal gesungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini, Mem. stor. crit. II, p. 195 ff. Kandler, G. Pierluigi da Palestrina S. 96 ff.

Gattung und als der Höhepunkt der päpstlichen Karfreitagsmusik[1]. Kein Wunder, daß, wie L. Mozart berichtet, die Kapelle ängstlich darauf bedacht war, es vor unberufenen Abschreibern zu hüten[2].

Wolfgangs Leistung machte natürlich großes Aufsehen, zumal als er das Stück in Gegenwart des päpstlichen Sängers Cristofori vortrug und dieser die genaue Übereinstimmung erkannte. Auch die Furcht von Mutter und Schwester in Salzburg, Wolfgang könne sich durch das Aufschreiben des Miserere versündigt haben und in Unannehmlichkeiten geraten, konnte der Vater beschwichtigen[3]; sie sollten den Vorfall nur unbesorgt selbst den Erzbischof wissen lassen.

Zunächst suchten sie an allen Feierlichkeiten der Kar- und Osterwoche teilzunehmen. „Unsere gute Kleidung", schreibt L. Mozart, „die deutsche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutscher Sprache den geharnischten Schweizern zurufen ließ, daß sie Platz machen sollten, halfen uns aller Orten bald durch." Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutschen Kavalier oder gar Prinzen und ihn für dessen Hofmeister hielt. Bei der Tafel der Kardinäle stand Wolfgang neben dem Sessel des Kardinal Pallavicini und erregte dessen Aufmerksamkeit, so daß er ihn um seinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, sagte er erstaunt: „Ei, sind Sie der berühmte Knabe, von dem mir so vieles geschrieben worden ist?", unterhielt sich freundlich mit ihm, lobte sein Italienisch und radebrechte sogar etwas Deutsch mit ihm.

Als die kirchlichen Festlichkeiten vorüber waren, fingen sie an, ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben, und die Aufnahme bei den vornehmen Familien, den Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps war glänzend; eine Gesellschaft, in der Wolfgang sich hören lassen mußte,

[1] Vgl. Göthe, Ital. Reise, Jub.-Ausg. 27, 249. Burney, Reise I 203. Spohr, Selbstbiogr. II 37 ff. Mendelssohn, Reisebriefe 122 ff., 163 ff. Auch auf den Vortrag kam viel an; Metastasio berichtet (Lett. I 99), daß das Miserere, das ihn in Rom begeistert hatte, in Wien gar keinen Eindruck auf ihn gemacht habe. Auch Reichardt, Mus. Almanach Berlin 1796, äußert sich absprechend über das Werk.
[2] L. Mozart übertreibt etwas (B III 34 f.), denn Burney erzählt, daß der Papst Abschriften für Kaiser Leopold, den König von Portugal und Padre Martini machen ließ, und daß der päpstl. Kapellmeister Santarelli ihm eine Kopie mitteilte (Reise I 202 f. 208 ff.), die er 1771 in London abdrucken ließ; auch in Florenz sang man es und bot ihm eine Abschrift an (I 182). Demgegenüber muß man Bainis Behauptung (Cäcilia II S. 69 ff.), daß es nie eine Partitur oder Abschrift des Miserere gegeben habe, für übertrieben halten. [3] B III 44.

drängte die andere. Das Erstaunen über seine Leistungen wurde, wie L. Mozart meinte, um so lebhafter, je tiefer sie nach Italien hineinkamen, „aber der Wolfgang", setzte er hinzu, „bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen, sondern wächst von Tage zu Tage, daß die größten Meister und Kenner nicht Worte genug finden können, ihre Bewunderung an den Tag zu legen".

Selbstverständlich hat Mozarts eigenes Schaffen während dieser ganzen Zeit trotz des Opernauftrags nicht geruht. Ein festes Datum tragen indessen nur die beiden Demofoonte-Arien von Metastasio (I 13, II 6) Se ardire e speranza und Se tutti i mali miei (K.-V. 82, 83, S. XXIV. 48a, S. VI. 8 mit Nottebohms R.-B.) für Sopran, die in den April und Mai fallen[1]. Die Arien sind zwar in der Form untadelhaft, stehen aber an Gehalt ihren Vorgängerinnen (S. 181) ziemlich nach.

Darüber vergaß Wolfgang aber auch die Salzburger nicht und schickte seiner Schwester, mit der er über Tanzmusik korrespondierte, die ihm auch neue Haydnsche Menuette schicken mußte, einen frisch komponierten Kontretanz[2]. „Wolfgang", bemerkt der Vater dazu, „wünscht, daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorsänger spielen, auch nur zwei Personen vortanzen möchten und dann allezeit, so oft die ganze Musik mit allen Instrumenten eintritt, die ganze Kompagnie zusammentanzen soll. Am schönsten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erste Paar fängt das erste Solo an, das zweite tanzt das zweite und so fort, weil fünf Solo und fünf Tutti sind". Hier trafen sie auch mit Meißner zusammen, der aus Neapel wieder nach Salzburg zurückreiste; Wolfgang trat mit ihm im deutschen Jesuitenkollegium auf, auf Veranlassung des Hrn. v. Mölk aus Salzburg, der dort seine Studien machte.

In Rom wohnten sie im Hause des päpstlichen Kuriers Uslinghi an der Piazza del Clementino. Sie fanden hier die gastlichste Aufnahme und brauchten bei der Abreise nicht einmal etwas zu bezahlen. Diese erfolgte am 8. Mai und führte sie in Gesellschaft von vier Augustinermönchen die gewohnte Straße über Capua, wo sie der Einkleidung einer vornehmen Nonne anwohnten, nach Neapel.

[1] Die vom 27. April datierte Sinfonie K.-V. 81 ist von L. Mozart, s. o. S. 6.
[2] Ein Kontretanz aus diesen Jahren ist von Köchel (123) angeführt und S. XI 14 herausgegeben. Ob es der nach Salzburg geschickte war, bleibt fraglich.

Die Lage dieser Stadt gefällt mir täglich besser, schreibt L. Mozart am 26. Mai[1], und die Stadt überhaupt ist nicht übel, wenn das Volk nicht so gottlos und auch gewisse Leute nicht so dumm wären, die sich es sonst nicht einfallen lassen, daß sie dumm sind. Und der Aberglaube! Dieser ist hier so eingewurzelt, daß ich sicher sagen darf, daß hier eine völlige Ketzerey eingerissen, die man mit gleichgiltigen Augen ansiehet.

Bei Hofe wurden sie zwar von der Königin Carolina, die Wolfgang von Wien her kannte, sehr gnädig empfangen, dagegen verhielt sich Ferdinand IV. nach seiner gleichgiltigen Art durchaus ablehnend. „Was der König für ein Subjectum ist, schicket sich besser zu erzählen als zu beschreiben", meint L. Mozart[2]. So kam es zu keinem Auftreten am Hofe. Dagegen nahm der allmächtige Minister Tanucci die Ankömmlinge in seinen Schutz, und der Adel folgte seinem Beispiel. So nahmen die beiden des öfteren in herrschaftlichen Wagen, zwei Bediente mit Fackeln auf dem Tritt, an dem großen Wagenkorso der vornehmen Welt auf der Strada nuova und am Molo teil. Auch in vornehmen Häusern verkehrten sie viel, so bei der Fürstin von Francavilla, der Fürstin Belmonte, der alten Freundin Metastasios[3], besonders aber bei dem ja auch durch Göthe bekannten englischen Gesandten Sir William Hamilton, der sie noch von London her kannte. Sein Haus war der Sammelpunkt aller Künstler und Gelehrten; er selbst war Violinist aus der Schule Giardinis, seine erste Frau eine treffliche Klavierspielerin, deren Verzierungskunst und rührender Ausdruck allgemein gerühmt wurden[4]. Hochbefriedigt erzählt L. Mozart, sie habe gezittert, als sie vor seinem Sohne hätte spielen sollen. Daneben fanden sich Bekannte aus früherer Zeit ein, Tschudi aus Salzburg, Meurikofer aus Lyon[5] und Donker aus Amsterdam[6]. So brachten die Mozarts am 28. Mai eine sehr besuchte Akademie zustande[7].

Auch in der Oper bekamen sie manches Neue zu hören. Die beiden Hauptstätten der Buffooper, die Theater de' Fiorentini und Nuovo, wurden im wesentlichen von Piccinni und Paisiello beherrscht[8]. Am 30. Mai aber, dem Namenstag des Königs, begannen die Vor-

[1] B III 45 f. Der Hieb auf die „gewissen Leute" gilt offenbar dem König, s. u. [2] B III 56. [3] Metastasio, Opp. post. III 258. [4] Burney, Reise I 241. Cramer, Magazin I 341. Kelly, Remin. I 29. [5] S. o. S. 75. [6] Scheurleer S. 98. [7] Die Schwester erwähnt (Nott. 106) eine „große Akademie bei dem kaiserlichen Gesandten Gr. Kaunitz". Vgl. Nissen S. 205. Wurzbach S. 21. [8] Florimo IV 68, 128.

stellungen in S. Carlo mit N. Jommellis Armida abbandonata (Text von de Rogatis); die de Amicis sang die Armida, Aprile den Rinaldo[1]. Es war die erste Oper, die Jommelli seinen Landsleuten seit seiner Rückkehr aus Deutschland schenkte, und zugleich die erste große Enttäuschung seines Lebens. Wolfgang gab nur das allgemeine Urteil wieder, als er (5. Juni 1770) das Werk schön, aber zu gescheit und zu altväterisch für das Theater fand[2]. Noch schlimmer erging es Jommellis beiden nächsten Opern, Demofoonte und Ifigenia in Tauride (4. Nov. 1770 und 20. Jan. 1771)[3]; die Gründe dieser Mißerfolge des einst so hoch gefeierten Künstlers werden uns noch näher zu beschäftigen haben. Persönlich nahm er sich der Mozarts mit gewohnter Freundlichkeit an; Wolfgang hätte sogar durch den Impresario Amadori, den er bei Jommelli kennen lernte, eine scrittura für S. Carlo haben können, wäre er nicht schon an Mailand gebunden gewesen. Die andern Größen der neapolitanischen Oper lernte er gleichfalls kennen, Pasqu. Caffaro, Franc. di Majo und seinen Vater Giuseppe, Genn. Manna, Pasqu. Tarantino, Gir. Abos und namentlich Giov. Paisiello. Auch den ebenso reichen wie geldgierigen Kastraten Caffarelli (Majorano) und den Geiger Barbella erwähnt das Tagebuch[4]. Daneben besuchten sie aber auch die Umgebung und die Sehenswürdigkeiten der Stadt, so die Gegend von Pozzuoli, Bajä und Cap Misenum, den „Vesuvium, die zwei versunkenen Städte, wo man Zimmer der Altertümer ausgräbt", Caserta, Capodimonte usw. An der Bevölkerung stieß L. Mozart nach wie vor der „erschreckliche Aberglauben und die Menge der gottlosesten Abgötterey" ab; „Du mußt aber nicht unter dem Volk die Lazzaroni allein verstehen, nein, auch Leute von Distinktion sind voll des Aberglaubens"[5].

Am 25. Juni fuhren sie in einem Zuge mit Extrapost nach Rom zurück, eine Reise von 27 Stunden, die nicht ohne Unfall verlief und den Knaben so ermüdete, daß er nach der Ankunft auf einem Sessel fest einschlief. In Rom warteten ihrer neue Eindrücke und Ehren, die Illumination von St. Peter (Girandola), die Überreichung des neapolitanischen Tributs und vor allem die Verleihung des Ordens

[1] Florimo IV 241. [2] B I 18. Sein erster Eindruck war freilich anders: »è una opera che è ben scritta e che me piace veramente«. B I 17. [3] Von dem Mißerfolg des Demofoonte berichtet L. Mozart am 22. Dez. 1770 (B III 89). Über diese ganzen Verhältnisse vgl. Abert, Jommelli S. 89 ff. [4] Sandberger S. 67 f. Burney, Reise I 262 ff. [5] B III 52.

vom goldenen Sporn durch den Papst (8. Juli)[1]. Es war derselbe, den auch Gluck besaß. Auf den Vater machte er allerdings weit größeren Eindruck als auf den Sohn. Zwar ziert in den nächsten Jahren dessen Kompositionen der Vermerk »Del Sign. cavaliere Mozart«, dann aber verschwindet der „Ritter Mozart" auf immer, während der „Ritter Gluck" ja bekanntlich eine ständige Gestalt der Operngeschichte wurde. Auch wurde Wolfgang in Rom abermals, und zwar von Pomp. Battoni, gemalt[2].

Am 10. Juli erfolgte die Weiterreise über Cività Castellana, Loretto und Sinigaglia nach Bologna, wo sie am 20. Juli ankamen[3] und bis zum Einstudieren der Mailänder Oper zu bleiben gedachten. Einen überaus angenehmen Aufenthalt fanden sie in dem außerhalb der Stadt gelegenen Landgut des Grafen Pallavicini. Mit dessen gleichaltrigem Sohne war Wolfgang bald innig befreundet; „er spielt Klavier, spricht deutsch, welsch und französisch und hat alle Tag 5 und 6 Lehrmeister in verschiedenen Wissenschaften und Exercitiis. Er ist schon Kays. Kammerherr"[4]. Nur betrübte Wolfgang der Verlust seiner Singstimme, der mit der Mutation zusammenhing; er hatte weder Höhe noch Tiefe mehr, nicht fünf reine Töne, und konnte daher auch seine eigenen Sachen nicht mehr singen. Hier machten sie auch die Bekanntschaft des unter dem Namen Il Boemo bekannten Opernkomponisten Joh. Mysliweczek (1737—1781), der dort ein Oratorium für Padua vollendete und für den Karneval 1772 die Oper in Mailand schreiben sollte. „Er ist ein Ehrenmann", schreibt L. Mozart, „und wir haben vollkommene Freundschaft miteinander gemacht." Ihr Hauptverkehr aber war mit Padre Martini. Sie waren die besten Freunde zusammen, täglich besuchten sie ihn, um musikalisch-historische Unterredungen mit ihm zu halten. Gespräch und Anweisung des großen Kontrapunktisten sollten von großem Einfluß auf Wolfgangs Arbeiten werden. Eine Reihe von Skizzen in schwierigen kontrapunktischen Formen, die der Handschrift nach in diese Zeit fallen, gehört wohl den durch Padre Martini angeregten Studien an (vgl. die Notenbeil.). Besonders wichtig ist ein dreistimmiges Miserere für Alt, Tenor und Baß mit beziffertem Continuo, mit der Überschrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 (K.-V. 85, S. III. 8). Es ist sicht-

[1] Über diesen Orden vgl. Dittersdorf, Selbstbiogr. (Istel), S. 76. [2] Vgl. Beilage „Mozart-Bildnisse". [3] Vgl. C. Ricci, Gazzetta musicale di Milano XLVI 31, 33. [4] B III 63.

lich unter Allegris, noch mehr jedoch unter Martinis Einfluß geschrieben, überragt aber alle früheren Kirchenwerke durch freieren Satz und zum Teil auch durch tieferen und selbständigeren Ausdruck — das erste wichtige Zeugnis einer reiferen, an Martinis Lehre und Vorbild geschulten Kontrapunktik. Die drei letzten, von anderer Hand geschriebenen Sätze Quoniam, Benigne, Tunc acceptabis stammen offenbar nicht von Mozart, sondern vielleicht von Martini selbst, der Mozart durch ein förmliches Zeugnis (Beil. III E) seine Zustimmung aussprach[1].

Eine glänzende Anerkennung wurde ihm durch die Accademia filarmonica zuteil, deren feierliche Aufführung sie am 13. August zugleich mit Burney[2] angehört hatten; die einzelnen Sätze der Messe wie der Vesper waren von Mitgliedern der Gesellschaft komponiert, deren jeder seine Komposition dirigierte, im ganzen zehn. Diese berühmte Gesellschaft beschloß, Wolfgang auf ein von ihm vorschriftsmäßig eingereichtes Memorial nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder als compositore aufzunehmen (Beil. III D, 1). Das war ein Ehrenzeugnis, das ausgezeichneten Komponisten gern ausgestellt wurde. Für Kirchenkomponisten hatte es Bedeutung, da Benedikt XIV. in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmonischen Gesellschaft eine Art von Oberaufsicht gegeben hatte, so daß nur von ihr anerkannte Mitglieder Kapellmeister an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päpstlichen Gebietes vertrat diese Mitgliedschaft die Stelle jeder Prüfung[3]. In diesem Falle war die Auszeichnung um so größer, als nach den Satzungen[4] ein Mitglied 20 Jahre alt sein, und um in die erste Klasse der

[1] Drei kurze, kontrapunktisch gearbeitete Sätze für 4 Stimmen mit beziffertem Baß, Adoramus (K.-V. 327, S. III. 30), Justum deduxit dominus und O sancte fac nos captare (K.-V. 326, S. III. 29) sind, von L. Mozarts Hand geschrieben, unter Wolfgangs Skizzen aufbewahrt. Von diesen können die beiden letzten sehr wohl aus der Bologneser Zeit stammen; J I[4] 146 denkt sogar an P. Martini als Verfasser, während WSF I 389 sie ins Frühjahr 1771 setzen. Das Adoramus dagegen hat sich jüngst als ein Werk Quirino Gasparinis herausgestellt, vgl. H. Spieß, Gregoriusblatt (Düsseldorf) Jahrg. 47, Nr. 4/5. [2] Burney, Reise I 170 ff.: „Ich muß meinen musikalischen Lesern nicht verschweigen, daß ich bei diesen Musiken Herrn Mozart und seinen Sohn, den kleinen Deutschen, vorgefunden habe, dessen frühzeitige und stets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erstaunen setzten, als er kaum über seine Kinderjahre hinaus war. Seit seiner Ankunft in Italien ist er zu Rom und zu Neapel sehr bewundert worden." [3] Grétry, Mém. I 91. Kandler, J. A. Hasse, S. 21. Das Breve findet sich bei Toguetti, Discorso sui progressi della musica. Bologna 1818. [4] Statuti ovvero costituzioni de' Signori accademici filarmonici di Bologna. Bol. 1721.

compositori aufgenommen zu werden, in den unteren der cantori und suonatori je ein Jahr gewesen sein sollte. Leopold beschreibt uns den Vorgang übereinstimmend mit dem Protokoll (Beil. III D, 2) folgendermaßen[1]:

Wolfgang mußte den 9. Oktober Nachmittags um vier Uhr im akademischen Saale erscheinen. Allda gab ihm der Princeps accademiae und die zwei Censores (die alle alte Kapellmeister sind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus einem Antiphonario vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedellus führte und die Thür zuschloß, vierstimmig setzen mußte. Nachdem er solche fertig hatte, wurde sie von den Censoribus und allen Kapellmeistern und Compositoribus untersucht und alsdann darüber votirt, welches durch weiße und schwarze Kugeln geschieht. Da nun alle Kugeln weiß waren, so wurde er gerufen, und alle klatschten bey seinem Eintritte mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps der accademiae im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und dann war es vorbey. Ich war unterdessen auf einer anderen Seite des Saals in der akademischen Bibliothek eingesperrt. Alle wunderten sich, daß er es so geschwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. NB. Du mußt aber wissen, daß es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Composition viele Sachen ausschließt, die man nicht darinne machen darf und das man ihm vorhero gesagt hat. Er hatte es in einer starken halben Stunde fertig.

Als Aufgabe wurde dem Aufzunehmenden nach den alten Satzungen ein Cantus firmus aus dem gregorianischen Antiphonar zu kontrapunktischer Bearbeitung für vier, fünf oder acht Stimmen a cappella übergeben, die nach den Regeln des strengen Satzes, mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigentümlichen Behandlung der Harmonie, ausgeführt werden mußte[2].

[1] B III 76 f. [2] Seit 1773 wurden die Anforderungen verschärft; ein Italiener, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Prüfung bestand, berichtete, daß die Aufgabe drei verschiedene Bearbeitungen des gegebenen Gesanges verlangte. Zuerst war er vierstimmig im falsobordone zu setzen, d. h. schlicht harmonisch zu bearbeiten. Die zweite Bearbeitung bestand in einer disposizione di parte. Eine Stimme erhielt den Cantus firmus, zu dem die übrigen in kanonischer oder doch nachahmender Führung zu setzen waren. Die Motive entlehnte man gern aus dem Cantus firmus selbst, meist in rhythmisch verkleinerter Form. Strenge Nachahmung war nicht vorgeschrieben, es genügte eine sangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Teil der Aufgabe bestand in einer fuga reale, einer vollständigen Fuge nach den Regeln des Kirchentones des Cantus firmus, in welcher eine Phrase daraus als Thema durchgeführt wurde, während andere Teile zu Zwischensätzen dienten. Gaspari, La musica in Bologna p. 27 f.

Wolfgang ging nicht unvorbereitet an die Lösung dieser Aufgabe. Eine Bearbeitung des Cantus firmus: Cibavit eos in adipe, von seiner Knabenhand geschrieben (K.-V. 44, S. XXIV. 31), ist offenbar ein Übungsstück, wahrscheinlich unter Padre Martinis Aufsicht gemacht. Seine Probearbeit war eine frei nachahmende, kontrapunktische Führung der begleitenden Stimmen über den in die Baßstimme gelegten Cantus firmus (aus dem Antiph. Rom.), der nur in seinen melodischen Fortschreitungen zu bewahren war, in der rhythmischen Einteilung dagegen geändert werden konnte. Das Original von Mozarts Hand ist im Archiv der Philharm. Gesellschaft von Gaspari in einem Band verschiedener Probearbeiten, namentlich von Martinis Schülern, aufgefunden und veröffentlicht worden (S. III. 9 mit Nottebohms R.-B.)[1].

Am 18. Oktober kamen sie in Mailand an; der früher geplante Umweg über Florenz, Pisa, Livorno und Genua mußte wegen des Leidens des Vaters unterbleiben. Mit allem Eifer warf sich Wolfgang nun auf die Vollendung der Oper. Es war Mitridate, Re di Ponto, in drei Akten, nach der Pariniſchen Übersetzung von Racines Tragödie gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo die Oper bereits 1767 in des dortigen Kapellmeisters Quirino Gasparini Komposition aufgeführt worden war[2].

Zuerst wurden die schon in Bologna begonnenen Seccorezitative

[1] Daneben war in den Akten eine zweite Bearbeitung eingeheftet, von Padre Martini geschrieben und von Wolfgang kopiert. Von dieser ist eine zweite Abschrift von Wolfgangs Hand im Mozarteum, mit der Unterschrift L. Mozarts: Dal Sigr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo. Scritto nella sala dell' accademia filarmonica in Bologna li 10 d'Ottobre 1770. Sie wurde deshalb als Wolfgangs eigentliche Probearbeit publiziert (K.-V. 86). Wahrscheinlich hat P. Martini die Arbeit des Knaben, die nicht frei von Mängeln und im Protokoll als „den Umständen nach genügend" bezeichnet war, mit ihm durchgenommen und ihm gezeigt, wie die Aufgabe zu lösen war; von dem verbesserten Stück hat er sich die Abschrift mitgenommen (s. Notenbeil.). WSF I 327 veröffentlichen unter Nr. 100 irrtümlicherweise den Anfang der Martiniſchen Komposition. Vgl. Gaspari, Gaz. mus. di Milano, 9. Mai 1858, und a. a. O. p. 28. Fétis, Biogr. univ. VI d. 226 ff. Köchel, AMZ 1864, S. 495. Nissen S. 226. AMZ XXII Beil. I. In Nottebohms Bemerkung im R.-B. „das Manuskript im Mozarteum in Salzburg ist eine Abschrift der Mozartschen Komposition" scheint ein Schreibfehler für „der Martiniſchen" vorzuliegen. [2] Die letzten Schicksale dieses großen Gegners der Römer waren damals ein beliebter Opernstoff, namentlich seit Ap. Zenos »Mitridate« von 1728. Aber nur Gasparinis und Mozarts Opern beruhen auf der Racineschen Grundlage. Über jenen vgl. oben S. 194.

vollendet und zwar mit solcher Eile, daß dem Knaben die Finger vom Schreiben weh taten. Die Arien entstanden dagegen, dem Brauche der Zeit folgend, erst nach genauer Übereinkunft mit den Sängern, die dabei ein großes Wort mitzureden hatten.

Auch Wolfgang suchte es den Sängern recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erschwerten es ihm schon dadurch, daß sie spät in Mailand eintrafen und ihm möglichst wenig Zeit zum Komponieren ließen. Der Vater wachte darüber, daß Wolfgang, solange es irgend ging, seine Kräfte schonte; namentlich ließ er ihn nicht ohne die größte Not nach dem Essen schreiben, sondern ging dann gewöhnlich mit ihm spazieren. Die geistige Anspannung bei einer so wichtigen Aufgabe machte den Knaben ernst gestimmt; er ermahnt wiederholt Mutter und Schwester, fleißig zu beten, daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beysammen sein können". Dagegen bat Leopold die Freunde in Salzburg, ein gutes Werk zu tun und ihm heitere und spaßhafte Briefe zu schreiben, um ihn zu zerstreuen. Natürlich fehlte es nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeister, „zumal ein fremder und so junger", von der „Virtuosen-Kanaille" auszustehen hatte, allein der Vater schreckte vor keiner Schwierigkeit zurück, zu deren Überwindung „Geistesgegenwart und beständiges Nachdenken nötig war", und meinte, sie würden sich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurst durch den Dreckberg".

Zuerst traf — statt der Gabrielli — als Primadonna Antonia Bernasconi ein, die Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Württemberg, Wagele, durch ihren Stiefvater Andrea Bernasconi (seit 1754 Kapellmeister in München)[1] zur Sängerin ausgebildet. Mit ihr wurde die „erste Bataille gewonnen"; denn durch sie hofften die Gegner den jungen Komponisten zu stürzen. Ein unbekannt gebliebener Feind Wolfgangs suchte sie zu bereden, die von diesem komponierten Arien nebst dem Duett zurückzuweisen und dafür die Kompositionen von Gasparini, die er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi wies diesen ehrlosen Antrag ab. Sie war vielmehr über die Arien, die Wolfgang „nach ihrem Wunsch und Willen" gemacht, „ganz außer sich vor Freuden"; auch der alte, erfahrene Maestro Lampugnani, der ihr ihren Part einstudierte, wußte die Komposition nicht genug zu loben. Ein anderer Sturm am theatralischen Himmel wurde durch

[1] Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München 1865, I 138 f.

den Tenoristen erregt, den Cavaliere Guglielmo d' Ettore, der in München in Diensten, und zuletzt in Padua mit großem Beifall aufgetreten war[1]. Zwar wurde auch dieser Sturm glücklich abgewehrt, aber die Ränke müssen arg gewesen sein, da L. Mozart noch später seinen Sohn daran erinnert, um ihm in Paris Mut zu machen. Am spätesten stellte sich der primo uomo ein, nicht Manzuoli, sondern Santorini, der zuletzt in Turin gesungen hatte und mit ihnen in Bologna bekannt geworden war. Erst am 1. Dezember kam er in Mailand an, und am 26. Dezember war die Aufführung.

Die Proben begannen unter günstigen Umständen; selbst der Kopist hatte seine Sache so gut gemacht, daß in der Rezitativprobe sich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten sich als vortrefflich. „So viel ich ohne väterliche Parteilichkeit sagen kann", schrieb L. Mozart am 8. Dezember[2], „finde ich, daß Wolfgang die Oper gut und mit vielem Geist geschrieben hat." Am 17. Dezember war die erste Probe mit vollem, starkbesetztem Orchester[3] im Redoutensaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; sie entschieden bereits vollständig zugunsten der neuen Oper. L. Mozart berichtet[4]:

Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde, hatte es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeyet, da sie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein so junger Knabe, und noch dazu ein Teutscher[5], eine italienische Oper schreiben könnte, und daß er, ob sie ihn gleich als einen großen Virtuosen erkannten, doch das zum Theater nöthige chiaro ed oscuro unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Sylbe mehr. Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn

[1] Burney, Reise I 96. [2] B III 87. [3] Es bestand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebensoviel Second-Violinen, 2 Klavieren, 6 Kontrabässen, 2 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraversen, „welche wo keine Flauti dabei sind, allezeit mit 4 Oboen mitspielen", 4 Corni di Caccia und 2 Clarini, folglich aus 60 Personen (B III 88). Aus jener Zeit berichtet L. Mozart ein musikalisches Ereignis, das ihm, zumal in Italien, fast unglaublich erscheint. „Wir hörten auf der Gasse zwei Arme, Mann und Weib, miteinander singen, und sie sangen alles in Quinten, so daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutschland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Personen, deren jedes ein besonderes Lied sang. Da wir näher kamen, sahen wir, daß es ein schönes Duetto in puren Quinten war. [4] B III 88. [5] Bei Dittersdorfs Violinspiel rief ein Bolognese aus: Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa rarivare a tale perfezione! (Selbstbiogr. S. 92.) Vgl. oben S. 44.

die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeister für die Komposition hat[1]. Die Sängerinnen und Sänger sind sehr zufrieden und völlig vergnügt, absonderlich die Prima donna und Primo uomo wegen des Duetts voller Freude.

Auch das Orchester war mit seiner Aufgabe zufrieden; die bedeutendsten Musiker, Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Colombo erklärten sich für die Oper. So konnte das Spiel schon vor der Aufführung als gewonnen gelten.

Diese fand am 26. Dezember unter Wolfgangs Leitung statt. Der Erfolg übertraf noch die Erwartung. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenpersonen ausgenommen, erfolgte ein erstaunliches Händeklatschen und der Ruf: Evviva il Maestro! Evviva il Maestrino! Eine Arie der Primadonna wurde wiederholt. In der zweiten Aufführung steigerte sich der Beifall, zwei Arien wurden wiederholt und auch das Duett da capo verlangt; allein da es ein Donnerstag war und der nächste Tag ein Fasttag, die meisten aber noch zu Hause essen wollten, mußte man sich kurz fassen; die Vorstellung dauerte aber mit den nach jedem Akt eingelegten Balletten sechs starke Stunden. Am 5. Januar 1771 konnte der Vater seiner Frau schreiben:[2]

Die Opera unseres Sohns geht mit allgemeinem Beyfall fort und, wie die Italiener sagen, ist alle stelle. Nun sind wir schon seit der dritten Aufführung bald im Parterre bald in den Logen oder Palchi Zuhörer und Zuseher, wo jedermann mit dem Sgr. Maestro zu reden und ihn in der Nähe zu sehen begierig ist . . . Denn der Maestro ist nur verbunden, drei Abend die Opera im Orchester zu dirigieren, wo beym zweiten Klavier der Maestro Lampugnani accompagnirt, welcher, da der Wolfgang nicht mehr spielt, nun das erste, der Maestro Melchior Chiesa aber das zweite Klavier spielt.

Die Oper wurde etliche zwanzig Male bei vollen Häusern und stets gleichem Beifall wiederholt. Die Mailänder Zeitung (2. Jan. 1771) versicherte, der jugendliche Komponist studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali. Wolfgang erhielt im Publikum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewissermaßen bestätigte, indem sie ihn am 5. Januar 1771 als ihren Kapellmeister unter ihre Mitglieder aufnahm (Beil. III D, 3).

[1] Die Partitur mußte bei ihrer Abreise noch in Mailand bleiben, weil der Kopist Bestellungen auf fünf vollständige Abschriften hatte, die einzelnen Arien ungerechnet. [2] B III 93, vgl. auch 89 f.

Nach der Aufführung fehlte es nicht an Zerstreuung. Bei der jungen Frau d'Aste, der Tochter des Gubernialsekretärs Troger, mit dem ein sehr freundschaftlicher Verkehr stattfand, hatte sich Wolfgang auf Leberknödel und Sauerkraut angemeldet; beim Grafen Firmian wurden sie häufig eingeladen, am 4. Januar gab er eine Akademie, worin Wolfgang ein neues, schönes und schweres Konzert zum Spielen vorgelegt wurde. Dann unternahmen sie einen Abstecher nach Turin, wo sie eine prächtige Oper sahen, waren am 31. Januar wieder in Mailand, „die zweite Opera zu sehen", und reisten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo sie am Faschingmontag ankamen. Hier fanden sie die freundschaftlichste Aufnahme in dem Hause eines Kaufmanns Wider, eines Geschäftsfreundes von Hagenauer, dessen Sohn Johannes in dieser Familie gelebt hatte. Wenn der auch immer Gutes von ihnen spreche, so versichert L. Mozart, er könne niemals genug sagen, so redliche, dienstfertige, höfliche Menschen seien ihm wenig vorgekommen. Sie genossen mit allem Behagen die Freuden eines venezianischen Karnevals. Da sie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, standen ihnen jederzeit herrschaftliche Gondeln zu Diensten, um sich auf den Lagunen schaukeln zu lassen; eine Gesellschaft drängte die andere, jeden Abend konnten sie in der Oper oder an einem Belustigungsorte zubringen; eine Akademie, die sie gaben, fiel glänzend aus.

Auf der Rückreise, die am 12. März angetreten wurde, hielten sie sich einen Tag in Padua auf. Sie besuchten die musikalischen Spitzen, den Franziskaner Franc. Ant. Vallotti (1697—1780), der für den ersten Orgelspieler Italiens und einen Theoretiker und Kontrapunktisten neben Padre Martini galt[1], und den Komponisten und Münchner Kammermusikdirektor Giov. Ferrandini[2] — Tartini war im Jahr vorher gestorben —, und Wolfgang ließ sich auch auf der trefflichen Orgel in Sta. Giustina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag erteilt, ein Oratorium zu schreiben, das er zu Hause nach Gelegenheit ausführen sollte; der Text war Betulia liberata von Metastasio[3].

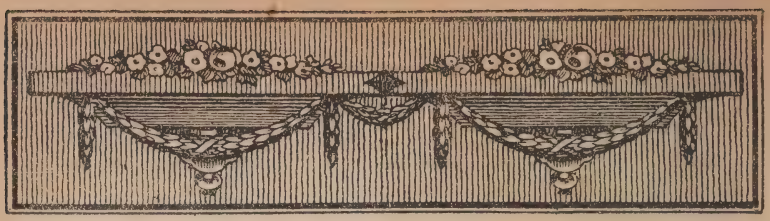
[1] Burney, Reise I 94 ff. [2] Meißner, Biographie Naumanns I 111 ff. [3] B III 101. Damit erledigt sich sowohl die ungenaue Angabe Mariannes, er habe in P. „ein Oratorium Betulia liberata komponiert" (Nott. 107), als auch Nottebohms Vermutung, die Komposition sei in Padua begonnen worden. Waren doch Mozarts nach Leopolds Bericht überhaupt nur einen Tag in Padua. Das Werk ist offenbar für eine Aufführung in der Fastenzeit 1772 geschrieben; von einer Aufführung in Padua verlautet allerdings nichts.

In Vicenza wurden sie vom Bischof, der aus dem Hause Cornero war und ihre Bekanntschaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in Verona, wo sie bei ihrem alten Freunde Luggiati wohnten, der Wolfgang zu Ehren eine glänzende Gesellschaft gab, mußten sie mehrere Tage verweilen. Das Wichtigste aber, was Mozart bei seiner Rückkehr nach Salzburg am 28. März 1771 mitbrachte, war ein neuer Opernauftrag der Mailänder impresa für den Karneval von 1773; das Honorar wurde sogar auf 130 Gigliati erhöht[1].

Aus dem halben Jahr, das zwischen der ersten und zweiten italienischen Reise liegt, wissen wir von seinem Leben sehr wenig; es hat sich sicher in aller Ruhe, unter fortwährenden Studien aller Art, abgespielt. An sicher datierten Kompositionen aus dieser Zeit sind uns außer dem Oratorium nur eine Litanei de B. M. V. in B dur (K.-V. 109, S. II. 1 Nott.), ein Regina coeli (K.-V. 108, S. III. 10 Nott.), beide aus dem Mai, und eine G dur-Sinfonie (K.-V. 110, S. VIII. 12) aus dem Juli bekannt; eine weitere Reihe werden wir aus stilistischen Gründen in dieselbe Zeit zu setzen haben.

Dagegen deuten verschiedene geheimnisvolle Stellen in den aus der nächsten Zeit stammenden Briefen an die Schwester darauf hin, daß die Sinne des Fünfzehnjährigen zu erwachen begannen. Wer die Schöne war, die damals im Sommer 1771 sein Herz in helle Flammen setzte, wissen wir nicht; höchstwahrscheinlich war es eine von Mariannes Freundinnen, die sich obendrein gerade zu jener Zeit verheiratete. Diese Wendung hat ihn indessen keineswegs in eine Wertherstimmung versetzt, wie seine Äußerungen in den Briefen überhaupt, wohl in Rücksicht auf den gestrengen Vater, sehr zurückhaltend sind. Offenbar war es eine richtige Sekundanerliebe, aber wichtig ist sie doch, weil sie bei ihm den Beginn der Mannbarkeit ankündigt, der sich bald auch in seiner Kunst äußern sollte.

[1] S. Beil. III F, 1.



Die zweite und dritte italienische Reise
(13. August 1771 bis 13. März 1773)

Am 18. März 1771 schrieb L. Mozart noch von Verona aus[1]:

Gestern habe Briefe aus Mayland erhalten, der mir ein Schreiben von Wien ankündigte, so in Salzburg erhalten werde und das Euch in Verwunderung setzen wird, unserm Sohne aber eine unsterbliche Ehre macht.

Es war der Auftrag, zur Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice von Modena, der Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo, eine theatralische Serenata zu komponieren. Die Feierlichkeiten sollten am 15. Oktober 1772 in Mailand beginnen. Der junge Mozart befand sich dabei in der erlauchtesten künstlerischen Gesellschaft: die eigentliche Festoper, der Ruggiero, wurde Metastasio und J. A. Hasse übertragen, die Dichtung der Serenata aber einem der angesehensten Poeten Mailands, dem Abbate Giuf. Parini (1729—1799), der damals zugleich einen Lehrstuhl für Rhetorik an der Universität inne hatte und besonders als Satiriker eines hohen Ansehens genoß[2]. Sein Werk, ein allegorisches Schäferspiel im Geschmacke der Zeit, führte den Titel Ascanio in Alba (K.-V. 111, S. V. 6); die damit verbundenen Tänze stammten von Favier. Parini mußte, wie es allgemein Vorschrift war, seine Dichtung erst dem Wiener Hofe zur Begutachtung einsenden, deshalb bekam sie Mozart erst Ende August zu Gesicht und konnte, da sich auch jetzt noch einige Änderungen als notwendig erwiesen, nicht vor Anfang September mit der Komposition beginnen. Aber dann schritt die Arbeit auch mit Windeseile voran. Schon am 13. September waren Chöre und Rezitative fertig; es war kein Wunder, daß dem Jüngling vom vielen Schreiben die Finger schmerzten[3].

---

[1] B III 102 f. [2] Wiese-Percopo, Geschichte der ital. Literatur 1899, S. 513 ff. (mit Porträt). [3] B I 32. Am 24. August schreibt Wolfgang über die Mailänder Wohnung: „Ober unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben

Schon am 13. August hatte er mit dem Vater Salzburg verlassen und war nach kurzer Rast bei Luggiati in Verona am 21. August in Mailand eingetroffen.

Diesmal lernte er auch die durch ihre Launen und Liebesabenteuer nicht minder als durch ihre Gesangskunst berühmte Catar. Gabrielli kennen (Brief vom 5. Okt. 1771), die während dieser Zeit nach Mailand kam[1]. Auch mit Miß Davies, die mit ihrer „Glasorgl" da war, trafen Mozarts wieder zusammen, ebenso mit Mysliweczek, der eine Oper für den Karneval zu schreiben hatte.

Der Verkehr mit den Mitwirkenden vollzog sich diesmal ohne Störung, dank Wolfgangs befestigter Stellung und seiner Gunst beim Wiener Hofe. Der Tenorist Tibaldi kam fast täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tisch bis 1 Uhr sitzen, während Wolfgang fortfuhr zu komponieren; Manzuoli, der dieses Mal wirklich engagiert war, besuchte sie öfters.

Auch das Verhältnis zu Hasse[2] war das beste. Es war eine seltsame Fügung des Schicksals, die hier den deutschen Erneuerer der italienischen Oper mit dem späteren Überwinder der Italienerherrschaft in Deutschland zu gemeinsamer Arbeit vereinigte. Der nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch große Hasse, der schon in Wien warm für Mozart eingetreten war, soll damals ausgerufen haben: „Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen"[3].

---

unser ein Singemeister, der Lektion giebt, in dem letzten Zimmer gegen unser ist ein Hautboist. Das ist lustig zum Komponieren! giebt einem viel Gedanken." B I 31.

[1] Welchen Eindruck sie auf ihn machte, zeigt eine spätere Äußerung gegen seinen Vater (Mannheim, 19. Febr. 1778): „Wer die Gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere Art ausdrückte, verdiente sie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das viertemal sang. Denn sie konnte in die Länge nicht gefallen; der Passagen ist man bald müde, und sie hatte das Unglück, daß sie nicht singen konnte. Sie war nicht im Stande, eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wußte nicht zu souteniren, mit einem Wort: sie sang mit Kunst, aber mit keinem Verstand." B I 167. [2] Hasse hatte am 23. März 1771 an Ortes geschrieben (Kretzschmar a. a. O. 265): „Der junge Mozart ist für sein Alter sicher ein Wunder und ich liebe ihn wirklich unendlich. Der Vater ist, soweit ich sehe, ewig und mit allem unzufrieden, darüber wird inzwischen auch hier geklagt. Er vergöttert seinen Sohn etwas zu sehr und tut damit was möglich ist, ihn zu verderben, aber ich habe von dem natürlichen Sinne des Jungen eine so gute Meinung, daß ich hoffe, er wird sich trotz der Schmeicheleien des Vaters nicht verderben lassen, sondern ein wackerer Mensch werden". [3] Carpani, Le Haydine p. 83. Kandler, Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27. Mennicke,

Die Festlichkeiten[1] begannen unter großem Fremdenzulauf am 15. Oktober mit dem feierlichen Einzug des Erzherzogs, dann fand die Trauung im Dome statt, darauf folgten Konzert und Handkuß bei Hofe. Am 16. wurden mehr als 400 von der Kaiserin ausgestattete Brautpaare öffentlich gespeist, und abends ging im festlich geschmückten Theater Hasses Ruggiero in Szene, mit zwei prächtigen Balletten in den Zwischenakten, La corona della gloria von Picq und Pico e Canente von Favier. Am 17. wurde nach einer glänzenden Korsofahrt Wolfgangs Serenata aufgeführt. Schon nach den ersten Proben konnte L. Mozart seiner Frau mit Vergnügen voraussagen, daß der Erfolg gesichert sei[2]. Er täuschte sich nicht, der Beifall war außerordentlich; die Serenata mußte den nächsten Tag wiederholt werden und wurde auch bis zum Ende der Festlichkeiten öfter gegeben als der Ruggiero. „Mir ist leid", schrieb der Vater, „die Serenata des Wolfgang hat die Opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann." Übrigens verwies er sie auf den Bericht eines jungen Salzburger Kaufmannssohnes, Kerschbaumer, der am 24. selbst gesehen habe, wie das erzherzogliche Paar zwei Arien da Capo verlangt und Wolfgang in jeder Weise ausgezeichnet habe. Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus: neben dem Honorar erhielt Wolfgang von der Kaiserin eine goldene, mit Diamanten besetzte und auf dem Rücken mit dem in Email trefflich ausgeführten Bildnis Maria Theresias geschmückte Uhr[3].

Hasse und die Gebrüder Graun als Sinfoniker, S. 433 f. bezweifelt die Echtheit des Ausspruchs mit dem Hinweis auf L. Mozarts Schweigen darüber. [1] Parinis Beschreibung der Festlichkeiten (Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle L. L. A. A. R. R. l'arcid. Ferdinando e l'arcid. Maria Beatrice) erschien Mailand 1825. [2] B III 114. [3] Die Uhr erwarb später ein Kaufmann Jos. Strebl in Wien, der mit Mozart in Mödling zu kegeln pflegte (Südd. MZ 1856, Nr. 1, S. 4). Schließlich kam sie in den Besitz eines Kunsthändlers Jos. Wagner in Pest. Wurzbach, Mozartbuch S. 178. — Leider fehlt auch nicht die Kehrseite dieses Bildes von dem hohen Gnadenbeweise. Erzherzog Ferdinand war auf den Gedanken gekommen, den jungen Komponisten in seinen Dienst zu nehmen, und hatte darüber an seine Mutter Maria Theresia geschrieben. Diese antwortete am 12. Dez. 1771 (Arneth, Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, Bd. I, S. 92): Vous me demandez de prendre à votre service le jeune Salzburger. Je ne sais comme quoi, ne croyant pas que vous ayez besoin d'un compositeur ou de gens inutiles. Si cela pourtant vous ferait plaisir, je ne veux vous empêcher. Ce que je dis, est pour ne pas vous charger de gens inutiles, et jamais des titres à ces sortes de gens comme à votre service. Cela avilit le

Unter den Festlichkeiten, die bis Ende des Monats fortgingen, zeichnete sich besonders aus der glänzend ausgestattete Maskenzug der Facchini in der Tracht des umwohnenden Landvolks am 19., das Wettrennen der Pferde (barberi) am 22. und der Wagen (calessetti) am 28., sowie die cuccagna am 24., wo dem Volk Lebensmittel in Masse zur Plünderung preisgegeben wurden[1], während der Wein in Springbrunnen floß. Hier entgingen Mozarts einer großen Gefahr. Eines der für die Zuschauer erbauten großen Gerüste stürzte ein, wodurch mehr als 50 Personen ums Leben kamen oder beschädigt wurden. Nur einer zufälligen Verspätung hatten Mozarts es zu danken, daß sie nicht den dort für sie bestimmten Platz einnahmen, sondern auf dem Hofbalkon Unterkommen suchten.

Nachdem die Oper vollendet war, schrieb Mozart im November noch eine Sinfonie (K.-V. 112, S. VIII. 13) und ein Divertimento (K.-V. 113, S. IX. 15), vielleicht für eine Akademie oder sonst auf Bestellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Vertrag mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zustande gekommen, der Wolfgang zum Karneval 1773 die zweite Oper für dieses Theater übertrug (Beil. III F, 2). Wie sich diese Verpflichtung mit der für Mailand übernommenen vereinigen ließ, ist schwer zu begreifen. Vielleicht hat der venezianische Impresario Entgegenkommen versprochen. Ausgeführt wurde der Vertrag indessen nicht, die zweite Oper für Venedig übernahm vielmehr J. G. Naumann mit seinem erfolgreichen Solimano (von Migliavacca)[2].

Erst Mitte Dezember[3] kehrte Mozart nach Salzburg zurück, wo er noch am 30. eine Sinfonie schrieb (K.-V. 114, S. VIII. 14); bald darauf befiel ihn eine schwere Krankheit[4]. Unterdessen hatten sich aber auch in Salzburg die Verhältnisse gründlich geändert. Am 16. Dezember 1771 war Erzbischof Sigismund einer langwierigen Krankheit erlegen; sein Nachfolger wurde nach mehrmaligen Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joseph Franz v. Paula, Graf von Colloredo, der bisherige Bischof von Gurk. Man war in Salzburg von

service, quand ces gens courent le monde comme des gueux; il a outre cela une grande famille. (Deiters.) [1] Teutscher Mercur 1775, III 240. B III 119. [2] Meißner, Bruchstücke I 279. [3] Nach der Schwester (Nott. S. 108) am 13., nach einem Briefe L. Mozarts an Breitkopf vom 7. Febr. 1772 am 15. [4] Nach einer Äußerung der Schwester an Regierungsrat Sonnleithner stellt das Aquarell BV 16 ihn nach überstandener Krankheit dar.

dieser Wahl sehr wenig erbaut, denn man hatte unter dem lässigen Regiment des Vorgängers gute Tage gehabt und befürchtete nun mit Grund ein schärferes Anziehen der Zügel[1]. Zu der Feier seines Einzugs und der Huldigung am 29. April 1772 sollte Mozart die Festoper schreiben[2]. Es war wiederum eine Serenade (azione teatrale) Il sogno di Scipione (K.-V. 126, S. V. 7) von Metastasio, die schon am 1. Oktober 1735 zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth mit der Musik von Predieri aufgeführt worden war. Damals hatte sie auf die unglücklichen Kriegsereignisse in Italien angespielt, jetzt übertrug man sie ganz unbesehen auf das erzbischöfliche Fest, ein Beweis dafür, welchen Unsinn man mitunter bei diesen Gelegenheitsopern vertrug. Selbst die Licenza wurde übernommen, und nur statt des Namens Carlo Girolamo eingesetzt[3]. Wahrscheinlich fand die Aufführung Anfang Mai 1772 statt[4].

Die übrigen datierten Kompositionen aus dieser Zeit sind eine Sinfonie (K.-V. 124, S. VIII. 15) vom 21. Februar und die Litanei de Venerabili in B dur (K.-V. 125, S. II. 2) vom März. Im Mai folgten außer einem Regina coeli (K.-V. 127, S. III. 11) drei Sinfonien (K.-V. 128—130, S. VIII. 16—18), im Juni ein Divertimento (K.-V. 131, S. IX. 16), im Juli und August wieder drei Sinfonien (K.-V. 132—134, S. VIII. 19—21). Auch drei Divertimenti für Streichquartett (K.-V. 136—138, S. XIV. 24—26) tragen die Jahreszahl 1772. Augenscheinlich sind alle diese Werke, und noch verschiedene andere ohne genaues Datum, die ihr Stil in diese Zeit verweist, für bestimmte Gelegenheiten in Salzburg geschrieben. Nicht immer fand Mozart damit Anklang. So ließ sich Burney von einem Bekannten berichten, der junge Mozart sei zwar immer noch Meister auf seinem Instrumente, seine Orchestersachen dagegen seien nur „ein Beweis mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich sind“[5].

Einen äußeren Vorteil brachte übrigens dem jungen Künstler der Regierungsantritt des Erzbischofs Hieronymus: es wurde ihm in seiner

[1] Koch-Sternfeld, Die letzten dreißig Jahre des Hochstifts und Erzbistums Salzburg 1816, S. 36 ff. [2] L. Mozart hatte für die bevorstehende Wahl durch Breitkopf bei Grenser in Dresden bereits Oboen und Fagotte bestellt. [3] Mozart hatte sogar den Namen Carlo zuerst noch aufgenommen und ihn erst später durch Girolamo ersetzt. [4] Die Arie der Licenza hat Mozart später nochmals komponiert. Auf eine zweite Aufführung des Ganzen daraus zu schließen, geht aber doch wohl nicht an. [5] Burney, Reise III 262.

Stellung als Konzertmeister am 9. August ein Gehalt von 150 Fl. „für dermalen" bewilligt.[1]

Am 24. Oktober begaben sich Vater und Sohn wiederum auf die Reise nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. In dem „traurigen Botzen" komponierte Wolfgang „für die lange Weile" ein Quattro, dann wurde sein Namenstag (31. Oktober) lustig bei den Gebrüdern Piccini in Ala gefeiert, und nach dem gewohnten Aufenthalt in Verona bei Luggiati langten sie am 4. November in Mailand an. Hier stellten sich bei L. Mozart Schwindel und Eingenommenheit des Kopfes aufs neue ein, Folgen eines unglücklichen Falles, die ihn schon in Salzburg geplagt hatten, dazu quälten ihn allerlei „Salzburger Gedanken", die offenbar in dem dortigen Regierungswechsel ihren Grund hatten; ihm bangte vor der Zukunft des Sohnes, wenn es nicht glücken sollte, ihm eine angemessene Stellung zu verschaffen.

Die Oper, die Wolfgang zu komponieren hatte, war Lucio Silla, der Text stammte von Giov. da Gamerra[2] in Mailand. Wolfgang brachte diesmal einen Teil der Rezitative fertig mit, aber nicht zu seinem Vorteil, denn der Dichter hatte mittlerweile seinen Text Metastasio zur Prüfung vorgelegt, der vieles geändert und eine neue Szene eingelegt hatte. Indes hatte er Zeit, die Rezitative umzuschreiben und zu vollenden, sowie auch die Chöre nebst der Ouvertüre zu komponieren, denn von den Sängern hatte sich erst die Sgra. Felicita Suarti, die 1769 in Parma sang und jetzt die Stelle des secondo uomo vertrat, mit dem ultimo tenore eingestellt. Sie fanden Mailand noch sehr leer, alles hielt sich noch auf dem Lande auf, nur die Familie d'Aste empfing sie mit der alten Vertraulichkeit; auch Mysliweczek hielt sich noch dort auf. Dann kam auch der primo uomo Venanzio Rauzzini (geb. 1752), ein vortrefflicher Sopranist, geschickter Klavierspieler und auch als Komponist nicht unbedeutend. Er war seit 1766 in München, wo Burney ihn kennen lernte, als es schon bestimmt war, daß er in Mozarts Oper singen würde[3]. Sehr bald war seine erste Arie fertig; der Vater fand sie unvergleichlich und

[1] Pirckmayer a. a. O., Salzb. Zeitung 1886, Nr. 191. [2] Gamerra, geb. 1743 zu Livorno, war erst Abt, dann »Tenente nelle Armi di Sua Maestà Imp.«, also Soldat, verfaßte aber daneben eine große Anzahl von Rührstücken und beabsichtigte 1786 sogar eine tragi-komische Nationalbühne in Neapel zu gründen. Gestorben ist er 1803. Vgl. B. Croce, I teatri di Napoli 1897, p. 628 ff. [3] Burney, Reise II 93, 110.

daß Rauzzini sie singe, wie ein Engel[1]. Am 4. Dezember kam endlich nach einer sehr beschwerlichen Reise von Venedig die Primadonna de Amicis. Es war Zeit, denn die Aufführung sollte wieder am 26. Dezember sein, und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, „die für vier zu rechnen waren". „Ich kann unmöglich viel schreiben", schreibt Wolfgang am 5. Dezember, „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Opera habe und Gefahr laufe, Dir anstatt Worte eine ganze Aria hinzuschreiben." Maria Anna de Amicis (geb. um 1740), eine Schülerin der Tesi, war durch Chr. Bach in London 1762 von der Opera buffa als Primadonna zur Opera seria gebracht worden. Sie war schon seit fünf Jahren mit Buonsolazzi, einem Beamten in Neapel, verheiratet und brachte eine kleine Tochter Sepperl mit nach Mailand[2]. Obwohl Mozarts sie schon von der Pariser Reise her kannten, so war sie anfangs nicht abgeneigt, Schwierigkeiten zu machen; aber bald stellte sich die beste Freundschaft und Vertraulichkeit her. Als sie ihre drei Arien kennen gelernt hatte, war sie ganz außerordentlich zufrieden; die Hauptarie hatte Wolfgang mit neuen, und ganz besonderen, erstaunlich schweren Passagen ausgestattet[3]. L. Mozart fand aber auch nach den Proben, daß sie wie ein Engel singe und spiele; ganz Salzburg würde erstaunt sein, so etwas zu hören.

Immer noch fehlte der Tenorist Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er sei so schwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne. Nun wurde der Theatersekretär nach Turin und zugleich ein Eilbote nach Bologna geschickt, um für einen anderen guten Tenor zu sorgen, der nicht nur ein guter Sänger, sondern „absonderlich ein guter Akteur und eine ansehnliche Person sein mußte, um den Lucio Silla mit

[1] Auch Naumann, in dessen Armida er in Padua auftrat, sagt von ihm, „er hat alle guten Qualitäten, singt wie ein Engel und ist ein vortrefflicher Acteur." Seit 1778 lebte er in England, anfangs als Sänger, dann als Gesanglehrer bis 1810 in großem Ansehen. Kelly, Remin. I 10. Parke, Mus. mem. II 51. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I 149 f. [2] Später sang sie nur noch in Privatgesellschaften. Berl. musik. Wochenblatt S. 4. [3] Der Abbate Cardanelli, ein Zeitgenosse Mozarts, erzählte, die de Amicis habe Wolfgang aufgefordert, ihr erst die Entwürfe seiner Arien zur Begutachtung vorzulegen, er habe ihr aber eine fertige Arie gebracht, und als sie diese vortrefflich gefunden, ihr noch zwei andere, gleichfalls schon fertige Kompositionen desselben Textes zur Verfügung gestellt (Folchino, Elogio stor. di W. A. Mozart. Cremona 1817, p. 26 ff. AMZ XX 93). Wenig glaublich!

Ruhm vorzustellen". Aber ein solcher war nicht aufzutreiben, und man sah sich schließlich genötigt, einen Kirchensänger aus Lodi, Bassano Morgnoni, zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater gesungen, aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieser kam am 17. Dezember an, als schon die Proben im vollen Gange waren, und am folgenden Tage schrieb Wolfgang von den vier Arien, die er zu singen hatte, gleich zwei nieder. Am 21., 22. und 23. Dezember waren große Gesellschaften des hohen Adels im Firmianschen Hause, die unter beständiger Vokal- und Instrumentalmusik von 5 Uhr abends bis 11 Uhr dauerten. Wolfgang spielte jedesmal, und namentlich den dritten Abend mußte er gleich nach dem Eintritt der Herrschaften spielen, die sich dann sehr gnädig mit ihm unterhielten. Die Hauptprobe verlief glücklich, und auch die erste Vorstellung hatte am 26. Dezember trotz verschiedener Unglücksfälle den besten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an, und das Theater war um halb sechs so voll, daß niemand mehr hinein konnte. Der Erzherzog aber war erst kurz vor Ave Maria von der Tafel aufgestanden und hatte noch erst fünf eigenhändige Gratulationsschreiben zum neuen Jahr nach Wien ausfertigen müssen — man wollte wissen, daß ihm das nicht rasch von der Hand gehe. So mußten Sänger und Sängerinnen, die vor einer ersten Aufführung in ängstlicher Aufregung waren, und das ganze Publikum in Ungeduld und Hitze bis nach 8 Uhr auf den Hof warten. Unglücklicherweise hatte der Tenorist aus Lodi während der ersten Arie der Primadonna durch Gebärden seinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein übriges tun zu müssen und gestikulierte so ungebärdig, „daß es schien, als wolle er ihr Ohrfeigen geben und ihr die Nase mit der Faust wegstoßen". Darüber brach ein Gelächter aus; dies bestürzte die de Amicis, die nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und sie sang den ganzen Abend nicht gut, besonders nachdem Rauzzini gleich bei seinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatschen empfangen worden war. Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht singen können, um sich den Applaus vom Hofe im voraus zu sichern. Um die de Amicis zu trösten, wurde sie am folgenden Tage zu einer Audienz an den Hof beschieden, und nun erst ging die Oper ganz gut. Nichtsdestoweniger gefiel das Werk gleich, und der Beifall wuchs mit jeder Aufführung. Während sonst die Leute in die erste Oper nicht zahlreich kamen, wenn sie nicht

„sonderbaren Beifall hatte", wurde sie mehr als zwanzigmal bei so vollem Hause gegeben, „daß man kaum hineinschliefen konnte". Täglich mußten einige Arien wiederholt werden, bei denen meistens die Primadonna die Oberhand hatte"[1]. So berichtet L. Mozart.

Für Rauzzini schrieb Wolfgang eine Motette Exsultate (K.-V. 165, S. III. 22), die am 17. Januar 1773 bei den Theatinern aufgeführt wurde[2]. Sie ist eigentlich eine dramatische Solokantate. Geistlich ist daran nur der Text, die Musik, die natürlich auf die Stimme des Bestellers Rücksicht nimmt, ist rein opernmäßig, ein weiteres Beispiel für den damals in der Kirchenmusik herrschenden Geist. Bemerkenswert ist die selbständige Rolle, die die Oboen und, namentlich in dem A dur-Satz, die Bratschen spielen. Später berichtet der Vater (6. Febr.), daß Wolfgang mit einem Quartett beschäftigt sei.

L. Mozart schob die Abreise immer weiter hinaus, anfangs unter dem Vorwande, daß sie auch die zweite Oper sehen wollten, dann unter dem Vorgeben eines heftigen Rheumatismus, der ihn ans Bett feßle. Er hatte sich nämlich, kräftig unterstützt durch die Empfehlungen des Grafen Firmian, nach Florenz an den Großherzog Leopold, dem er auch die neue Oper zuschickte, mit der Bitte gewandt, Wolfgang an seinem Hofe anzustellen. Der Großherzog ließ sich anfangs gnädig vernehmen, und L. Mozart mußte wünschen, die Verhandlungen von Mailand aus fortzuführen. Als sie schließlich zu keinem günstigen Ergebnis führten, hoffte er wenigstens auf wirksame Empfehlungen von Florenz und richtete seine Gedanken wieder auf eine große Kunstreise. „Thut nur das Geld sparen", schrieb er, „denn Geld müssen wir haben, wenn wir eine Reise vornehmen wollen; mich reuet ein jeder Kreutzer, den wir zu Salzburg ausgeben."

In der letzten Zeit ihres Aufenthalts kam auch ein Kollege aus der Salzburger Kapelle, der Hornist Leutgeb, nach Mailand, der dort sehr gefiel und gute Geschäfte machte.

Anfang März brachen sie endlich auf, denn bis zum Jahrestag der Wahl des Erzbischofs (14. März) mußten sie jedenfalls an Ort und Stelle sein. Am Tage vorher, dem 13. März, trafen sie wieder in Salzburg ein.

[1] Man scheint auf den Erfolg der Oper sehr gespannt gewesen zu sein. Naumann notierte in sein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum Colloredo, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand." [2] Vgl. Wolfgangs Brief vom 16. Jan. 1773. B I 40.

Damit schloß Mozarts Tätigkeit für die italienischen Bühnen für immer ab. Er hat keine weitere scrittura mehr erhalten, auch sind seine italienischen Erfolge nicht über die Alpen gedrungen. Gewiß war der neue Herr in Salzburg kein Freund der Kunstreisen seiner Angestellten und hat mit Urlaub gekargt, wo er nur konnte. Andererseits scheint der Lucio Silla doch nicht den durchschlagenden Erfolg errungen zu haben, den der gerade hier besonders dick auftragende Vater den Seinen in seinen Briefen vorspiegelt. Ein Blick in die Partitur gibt die Erklärung. Tatsächlich bahnte sich in Mozarts Kunst damals eine Wandlung an, die ihn über den Rahmen der landläufigen opera seria hinausführte. Ihr müssen wir zunächst unser Augenmerk zuwenden.

Nach der neuesten Forschung ist Mozart von seiner letzten italienischen Reise als ausgeprägter „Romantiker" zurückgekehrt, lebhaft berührt von demselben Geiste, der in der gleichzeitigen deutschen Dichtung die Bewegung von Sturm und Drang hervorrief[1]. Tatsächlich ist allen seinen Werken aus dem Ende dieses Zeitabschnittes ein merkwürdig subjektiver, oft tief leidenschaftlicher und düsterer Grundton gemeinsam; das Gepräge des Selbstbekenntnisses ist ihnen stärker aufgedrückt als ihren Vorgängern. Nur muß daran erinnert werden, daß der Geist von Sturm und Drang mit all seinen Stimmungsgegensätzen Mozart von Hause aus im Blute steckte, und daß die Nachtseiten des Seelenlebens auch seiner älteren Kunst keineswegs fremd waren, wie namentlich sein Schaffen unter Schoberts Einfluß beweist; allerdings hatte ihnen die kindliche Frohnatur des Knaben bisher erfolgreich die Wage gehalten. Wenn sie jetzt mit einem Male stärker hervortreten, so lag der Grund weder in literarischen Einflüssen, denen Mozart damals in Oberitalien nicht erreichbar war, noch in irgendwelchem einschneidenden persönlichen Erlebnis, von dem wir nichts wissen, sondern einfach in der Wucht, mit der die Eindrücke der letzten drei Jahre jetzt, wo der Abschied von Italien bevorstand, auf die Seele des sich der Mannbarkeit nähernden Jünglings einstürmten. Bisher war er über der Fülle wechselnder Gestalten kaum zu Atem gekommen, jetzt legten sie sich dem Scheidenden übermächtig auf das junge Herz und preßten ihm Töne von einer Leidenschaft aus, die ihm selbst wohl manchmal wie ein Wunder erschienen.

[1] Der Ausdruck „romantisch", der allerdings der Mißdeutung fähig ist, stammt von WSF I 468 ff.

Gewiß ist der Aufenthalt in Italien für Mozart auch als Menschen bedeutungsvoll geworden. Nur sollte man dabei nicht immer wieder den Schatten Göthes heraufbeschwören. Göthe kam nicht allein sechzehn Jahre später, nicht allein im reifen Mannesalter und mit ganz anderen geistigen Zielen nach Italien; seine ganze Art, Menschen und Dinge zu betrachten, gehörte auch noch zu seiner Zeit zu den Ausnahmen. Vom Standpunkt der modernen romantischen Schwärmerei aus vollends, für deren Abkühlung durch die Ereignisse von 1915 wir den Italienern eigentlich nur dankbar sein können, L. Mozart einen phantasielosen Philister zu schelten, ist seichtester Dilettantismus. Zwischen den italienischen Reisen der Mozarts und der Göthischen liegt vielmehr ein grundsätzlicher Umschwung in unserem ganzen Verhältnis zu fremden Ländern und Völkern, der sich großenteils an den Namen Rousseaus knüpft.

Göthes Reisebeschreibung und fast alle späteren beginnen mit mehr oder weniger farbenreichen Bildern aus der Alpenwelt. Davon ist bei den Mozarts mit keinem Worte die Rede, höchstens daß dem Vater die Innsbrucker Gegend „etwas dem Wege nach Hallein bei Kaltenhausen" zu gleichen scheint, sonst „weiß er nichts zu sagen"[1]. Weit häufiger ist dagegen von den Beschwerden des Alpenübergangs die Rede, von Schnee, Schmutz u. dgl.; Bozen erscheint dem Vater als „traurig", dem Sohne aber geradezu als ein „Sauloch"[2]. Jeder Schimmer von Gebirgsromantik fehlt, ja die Reisenden stehen noch ganz deutlich unter dem Banne des vorrousseauschen, im Grunde genommen noch antiken Naturgefühls, dem die wilde Schönheit der Berge nur Grauen und Unbehagen einflößte. Das ist auch die Anschauung ihres getreuen literarischen Begleiters, des alten J. G. Keyßler, in seinen Reisebeschreibungen[3]. Nach dem Abstieg in die Poebene ist von Natureindrücken häufiger die Rede. Schon früher war L. Mozart das schwäbische Land mit seinem lieblichen Gemisch von Wald, Wiesen und Gärten als das „schönste" erschienen, und auch jetzt fesselte ihn an der italienischen Landschaft, wie namentlich sein Lob von Florenz zeigt, vor allem ihr anmutiges, lachendes, gartenhaftes Gepräge; als echter Jünger der Aufklärung vergißt er dabei auch die Fruchtbarkeit nicht[4]. Dagegen geht z. B. der Vesuv wieder ziemlich eindruckslos an ihnen

[1] B III 3f. [2] B III 126, I 35. [3] Keyßler, Reisen, 3. Aufl. von Schütze 1776. Die Reisen selbst wurden schon 1729—31 ausgeführt.
[4] B III 26ff.

vorüber, und an den phlegräischen Gefilden bei Neapel sind ihnen Sage und Geschichte wichtiger als die Natur[1].

Diese ältere Art des Naturgefühls kommt aber auch in Wolfgangs gesamter Kunst zum Ausdruck. Im Vergleich mit Gluck, Haydn und Beethoven ist ja Mozart an musikalischen Naturbildern überhaupt ärmer, wo sie aber vorkommen, fassen sie, von den herkömmlichen Gewitterbildern u. dgl. abgesehen, die Natur nie von der erhabenen und erschütternden, sondern stets von der lieblichen und idyllischen Seite auf, hierin noch ganz offenbare Absenker des alten italienischen Renaissancegeistes.

Besondere Natureindrücke suchte L. Mozart für sich und die Seinen durch den Ankauf von Kupferstichen und Büchern festzuhalten und ebenso verfuhr er mit den künstlerischen. Auch hier war Keyßler sein Hauptberater. Eifrig wurden namentlich die antiken Denkmäler studiert. Aber auch hier fehlt alles Gefühlsmäßige und Romantische; das Geschichtliche und Antiquarische herrscht vor, und manchmal wird man an die Kuriositätenfreude der alten „Mirabilien" erinnert. Von den Künsten wird die Architektur bevorzugt, die italienischen Maler dagegen scheinen auf L. Mozart bezeichnenderweise lange keinen solchen Eindruck gemacht zu haben, wie seiner Zeit die alten Niederländer.

Im Grunde freilich waren ihm, wie allen Reisenden der damaligen Zeit, Natur und Kunst doch nur Nebendinge, die man sich gerne gefallen ließ, wenn sie am Wege lagen, aber niemals zum Gegenstand besonderer Studien machte. Jenes aufgeklärte Geschlecht erwartete von einer solchen Reise vor allem anderen einen Gewinn für Verstand, Kenntnisse und Sitten, es wollte durch die Bekanntschaft mit Staatsleben, Volk und Gesellschaft des fremden Landes Urteil und Geist bilden und fördern. Diese Dinge haben denn auch bei L. Mozart durchaus den Vortritt. Die Zustände in Neapel, die Osterwoche in Rom, der Karneval in Mailand sind ihm und seinem Sohn weit wichtiger als alle Kunsteindrücke. Ungerecht aber ist es, diese damals allgemeinen Anschauungen einer angeblichen persönlichen Beschränktheit Leopolds zur Last zu legen[2] oder daraus, daß seine Eindrücke andere waren als die unsrigen, einen Mangel an Aufnahmefähigkeit überhaupt abzuleiten. Das Bild von dem blöden Philister mit seinem halb verträumten, halb närrischen Sohne in der ewigen Stadt mag ruhig

[1] B III 52 f. [2] So Schurig, Mozart I 232, der Winckelmann, Göthe und Heinse gegen L. Mozart ausspielt.

modernen weiblichen Göthekränzchen überlassen bleiben; es ist nicht minder verzeichnet als so manches idealisierende Mozartbild aus den Tagen der Romantik.

Wolfgang stand natürlich in allen diesen Anschauungen durchaus unter dem Einflusse des Vaters. Wohl haben ihm die Anstrengungen und Arbeiten der Reise zeitweilig stark zugesetzt, dazu näherten sich bei ihm die Entwicklungsjahre, sodaß seine ab und zu hervortretende Müdigkeit wohl erklärlich ist. Aber alles das hat doch seine Aufnahmefähigkeit im allgemeinen nicht beeinträchtigt. Seine Briefe an die Schwester sind lebhaft und aufgeweckt, voll von Jugendübermut und gelegentlich recht saftiger Neckerei, und wenn sie sich über Land und Leute außerhalb des rein Musikalischen auch recht kurz fassen, so beweist das doch nicht etwa das Fehlen jeglicher Eindrücke überhaupt. Denn auch die musikalischen Berichte verraten alles eher als einen Freund breiter, begeisterter Ergüsse. Gelobt wird darin nur selten und auch dann äußerst zurückhaltend; was aber am meisten auffällt und durch all die lustigen und oft beißenden Späße immer wieder hindurchbricht, ist eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe. Jeder Eindruck wirkt schon auf den Dreizehnjährigen gleich nach den verschiedensten Seiten hin, und es liegt ihm nichts ferner, als etwa die eine davon in idealisierender Absicht zugunsten der andern zu unterdrücken. Dieser scharfe, durchdringende Blick, der hinter Menschen und Dingen sofort ein lebendiges Spiel der verschiedenartigsten Kräfte erkennt, verrät den geborenen Dramatiker, er mußte aber gerade im Verkehr mit einem Volke wie dem italienischen besonders geschärft werden. Auf den früheren Reisen war Mozart nur mit einer bestimmten Gesellschaftsschicht in Berührung getreten, jetzt lernte er ein ganzes Volk kennen, von naivem, realistischem Sinn und stets bereit, auch dem Alltagsleben ein Stückchen Dramatik abzugewinnen. Vor allem erkannte er, wie fest die opera buffa auch in ihrer damaligen, verfeinerten Gestalt im Volke wurzelte. Die Welt, die er in der Finta semplice noch nach dem Hörensagen hatte schildern müssen, erschloß sich ihm jetzt unmittelbar in der ganzen Fülle ihrer Gestalten, und es ist somit keineswegs bloß das Musikalische, worin die Finta giardiniera ihre Vorgängerin überragt.

So verliefen die italienischen Reisen der Mozarts zwar ohne jeden romantischen Beigeschmack und ohne die heutzutage unvermeidlichen lyrischen Ergüsse, aber in ihrer Art nicht minder gewinnbringend für

Wolfgangs spätere Entwicklung. Bezeichnend ist die gänzliche Unbefangenheit, mit der er alle Eindrücke auf sich wirken ließ. Ohne jede Spur von Selbstbetrug, wohl aber mit einer merkwürdigen Neigung zur Ironie spricht er sich auch über anerkannte und gefeierte Größen in Kunst und Leben aus; der Beifall der Menge berührt ihn ebenso wenig wie der päpstliche Orden, dagegen bricht in seinen Briefen die gesunde Liebe zur Heimat und den Seinigen immer wieder hindurch. Mit der Schwester verkehrt er manchmal, als seien sie überhaupt nur wenige Stunden Weges von einander getrennt. Er unterhält sich mit ihr über Haydnsche Menuette[1] und läßt sich von ihr sein Rechenbuch nachschicken[2], weil er die alte Lieblingsbeschäftigung auch in Italien nicht missen mag. Auch der Vater, dem Stetigkeit in der Pflichterfüllung über alles ging, hielt streng darauf, daß Wolfgang nach allen Kräften weiter arbeitete; eine ganze Reihe von Kompositionen liefert den Beweis. An literarischen Eindrücken kamen in Italien hauptsächlich dazu die Werke Metastasios, eine italienische Übersetzung von Tausend und einer Nacht, die er in Rom geschenkt bekam und mit großer Freude las[3], und der Télémaque von Fénélon[4].

Der Musiker Mozart aber, der bisher vorwiegend instrumental erzogen worden war, trat jetzt vollständig unter den Bann der reich entwickelten italienischen Gesangskunst. Gewiß lehren auch die bisherigen Werke, daß die Neigung zum Gesanglichen Mozart angeboren war, aber von jetzt an wird das Verhältnis von Vokal und Instrumental in seiner Kunst nicht etwa ins Gleichgewicht gebracht, sondern zugunsten des Vokalen allmählich verschoben. So bedeutende Instrumentalwerke er auch von jetzt ab noch schaffen sollte, mit dem Herzen steht er doch mehr auf der Seite der Gesangsmusik, ja seine instrumentalen Neuerungen bestehen eben in der Durchdringung der Spielmusik mit gesanglichen Zügen. An diesem Grundzuge seiner Kunst hat aber Italien den entscheidenden Anteil, und wenn er auch später in seinen allgemeinen künstlerischen Grundsätzen bewußt von den Italienern abgerückt ist, ihrem Gesangsstil hat er sich nicht entzogen.

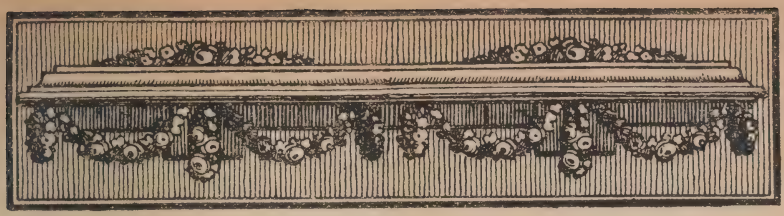
Aber noch eine zweite Lücke in seinem bisherigen Könnnen wurde in Italien ausgefüllt. Bei Padre Martini ging ihm das lebendige Wesen der Kontrapunktik auf, die er bisher fast nur von der scholastischen Seite kennen gelernt hatte, und wiederum war der Gesang der

[1] B I 11, 15. [2] B I 13, 15. [3] B I 19. [4] B I 22.

Ausgangspunkt. Jetzt erst lernte er unter Martinis Anleitung die einzelnen Stimmen in ihrem selbständigen melodischen und rhythmischen Leben und damit die poetische Seite des ganzen Stils erfassen, und da Martini zudem als geborener Lehrer in seinem Unterricht von lebendigen Kunstwerken alter Meister ausging, so hatte Mozart außerdem noch Gelegenheit, die ältere italienische Musik kennen zu lernen, ein äußerst wirksames Gegengewicht gegen die modischen Operneinflüsse, dessen Segnungen vorher schon so manchem Italiener, z. B. Jommelli[1], zugute gekommen waren.

Der italienische Aufenthalt hat somit nicht allein für den Menschen, sondern auch für den Künstler Mozart die Kindheitsjahre abgeschlossen und zugleich für die nächste Entwicklung des Mannes die Grundzüge festgelegt.

[1] Vgl. Abert a. a. O. S. 183.



Die opera seria

Unter allen Erzeugnissen der Renaissance ist die Oper sicher das merkwürdigste. Allen übrigen Künsten und Wissenschaften erschloß sich das gepriesene Altertum entweder aus unmittelbarer Anschauung oder aus sicherer Überlieferung. Was dagegen am Ende des 16. Jahrhunderts dem florentinischen Kreise des Grafen Bardi von Vernio und des Jacopo Corsi, ihrem Dichter Ottaviano Rinuccini und ihren beiden Musikern Jacopo Peri und Giulio Caccini als höchstes Ideal der Antike vorschwebte, war ein Bild, das dem heutigen Auge noch fast ebenso tief verschleiert ist, wie dem damaligen: die antike Musik, von deren Naturwahrheit diese begeisterten Platoniker nicht minder fest überzeugt waren, als von dem überreifen, „barbarischen" Charakter der damaligen kontrapunktischen Kunst. Die erste Frucht dieses Kampfes war die neue Form des begleiteten Sologesanges; sehr bald spielte er jedoch unter dem Druck des starken dramatischen Zuges, der der italienischen Musik schon im 16. Jahrhundert zu eigen ist, auch auf das dramatische Gebiet hinüber und rief mit der 1594 im Hause Corsis aufgeführten Dafne (Text von Rinuccini, Musik von Peri) das erste Musikdrama ins Leben[1]. Aus dem Texte spricht noch ganz deutlich der Geist der damaligen italienischen Hirtendichtung, dahinter steht aber noch ein anderes, neues Ideal, das in der Oper trotz allen zeitweiligen Trübungen bis in Mozarts Zeit und darüber hinaus lebendig geblieben ist: die antike Tragödie. Schon in Florenz war man überzeugt, mit dem neuen Kunstwerk nicht sowohl eine neue Musikform, als vielmehr eine höhere Art des Dramas überhaupt begründet zu haben, und noch die feierlichen, fast religiösen Klänge der ersten venezianischen Ouvertüren sind von demselben idealistischen Geiste eingegeben.

[1] Vgl. über die ersten Zeiten der Oper A. Solerti, Gli albori del melodramma 1904 und Ambros-Leichtentritt, Gesch. der Musik IV, 3. A. 1909, S. 283 ff.

Diesem hochfliegenden Renaissancegedanken hatte die Oper nicht allein ihren äußeren Stoffkreis zu verdanken, der sich über 200 Jahre auf die antike Sage und Geschichte beschränkt und nur aus der italienischen Romantik einen bescheidenen Zuwachs erfahren hat, sondern namentlich die verschiedenen dramatischen Reformen, die von Gluck bis Wagner die Oper nach verschiedenen Irrwegen immer wieder zu dem alten Ideal zurückzuführen suchten.

Die brennendste Frage der Opernkomposition, die nach dem Verhältnis von Wort und Ton, lösten die Florentiner, ihrem antiken Vorbild gemäß, zugunsten des Wortes; sie erhoben das Rezitativ zum Grundstock der Oper, und zwar mit einer seitdem nie wieder erreichten Strenge. Der Musiker beugt sich dem Vorrecht des Dichters bis in formale Einzelheiten hinein; nur in den nach antikem Muster eingefügten Chören findet er Gelegenheit, seine Kunst freier zu entfalten. Daß dieses Verfahren nicht allein der Musik, sondern auch dem Drama wichtige Ausdrucksquellen unterband, haben die Künstler bald erkannt, und das Verdienst, nicht allein den sprachlichen und melodischen Gesang in das den Zwecken des Dramas entsprechende Verhältnis gesetzt, sondern auch die dramatische Sprachgewalt der Instrumente als solche erkannt und ausgenutzt zu haben, gebührt dem ersten Klassiker der Oper, Claudio Monteverdi (1567—1643)[1].

Aber dieses Gleichgewicht der Kräfte hielt nicht lange an. Als Abbild der griechischen Tragödie war die Oper ein ganz ausgesprochenes Stück Bildungskunst gewesen. Trat sie aus den Kreisen der Gebildeten, wie dies mit der Eröffnung des ersten öffentlichen Opernhauses 1637 in Venedig (S. Cassiano) geschah, heraus vor das breite Volk, das für die antike Tragödie nicht das geringste Verständnis hatte, so mußte sich ihr Wesen von Grund aus verändern. An die Stelle der hohen Dramatik trat das gewöhnliche Theaterstück, worin sich das Sinnliche auf Kosten des Geistigen breit machte, an Stelle der volkserzieherischen Ziele die Volksschmeichelei. Die Dichter gingen, wie an allen Wendepunkten der Operngeschichte, voran, von den Musikern suchte die eine Partei, Fr. Cavalli (1600—1676) an der Spitze, teilweise mit großem Erfolge, für das Drama zu retten, was zu retten war, die andere aber,

[1] Vgl. E. Vogel, Vj III 315 ff. Ambros-Leichtentritt S. 533 ff. A. Heuß, SIMG IV 175 ff. H. Goldschmidt, ebda. IX 570 ff. H. Kretzschmar, Vj X 483 ff. H. Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. it. Oper II 1904 (Neudruck der Incoronazione). R. Eitner, Publ. d. Ges. f. Musikforschung, Bd. 10 (Teildruck des Orfeo).

deren Führer M. A. Cesti (1618—1669) war, schloß sich dem neuen Geiste, der schließlich auch vor der Aufnahme des Possenhaften nicht zurückschreckte, bewußt an und unterstützte ihn nach Kräften durch einen reichen Schatz volkstümlicher Gesänge. Jetzt erst drangen die sog. geschlossenen Formen, voran die Arie, in die Oper ein, wogegen das dramatische Rezitativ mehr und mehr verfiel, und bereits meldete sich auch ein dritter Feind des Dramas in der Oper, das Gesangsvirtuosentum. Das sind die Grundzüge des Opernbildes in der Zeit der Venezianerherrschaft (1637—1690)[1].

Auf die Venezianer folgten die Neapolitaner (1690—1800)[2]. Dichterisch verdankt ihnen die Oper nach der vorangegangenen Verwilderung wieder einen ungeahnten Aufschwung. Zum ersten Male seit Rinuccini wurde sie wieder literaturfähig, und abermals ist die jetzt zu neuem Leben erwachende Idee des antiken Dramas die treibende Kraft. Die Oper wird mehr und mehr von dem Geiste des italienischen risorgimento berührt. Das ist das Verdienst zweier hochbegabter Dichter, Apostolo Zeno (1668—1750)[3] und Pietro Metastasio (1698—1782), von denen der jüngere und phantasievollere den älteren bald völlig in den Schatten stellte.

Metastasio[4], noch zu Mozarts Zeiten der unbestrittene Herrscher auf der italienischen Opernbühne, brachte außer seinem allgemeinen dichterischen Talent noch besondere Eigenschaften mit, die ihn seiner Zeit als den geborenen Operndichter erscheinen ließen. Seine Poesie war von Hause aus musikalisch. Er hatte im Verkehr mit Sängern und Komponisten seine musikalische Anlage so weit ausgebildet, daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Komposition bestimmten Text ankam. Er sang — come un serafino, wie er im Scherz Farinelli schreibt[5] — und spielte Klavier, er komponierte selbst ein wenig[6],

[1] L. N. Galvani, I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII 1878. H. Kretzschmar, Vj. VIII 1 ff. Ambros-Leichtentritt S. 616 ff. E. Wellesz, Cavalli, in Adlers Studien zur Musikwissenschaft I 1 ff. H. Riemann, Handb. d. Musikg. II 2, 187 ff.
[2] F. Florimo, La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorj 1880—84.
[3] M. Fehr, A. Zeno und seine Reform des Operntextes 1910.
[4] Calsabigi, Dissertazione sulle poesie drammatiche di P. M. 1765. Ch. Burney, Metastasio 1796. Mussafia, P. M. 1882. Wiese-Percopo a. a. O. 441 ff. M. Zito, Studio su P. M. 1904. A. de Gubernatis, P. M. 1910. A. Wotquenne, Zeno, M. und Goldoni, Alphab. Verzeichnis der Stücke in Versen usw. 1905.
[5] Metastasio, Opp. post. I, p. 324.
[6] Er erwähnt kleine Kompositionen (Opp. post I, p. 386, 402), auch gegen Burney (Reise II, S. 220); einige sind gedruckt, z. B. 36 Canoni (Wien, Artaria 1782).

und es war ihm ein angenehmer Anreiz zu dichterischer Beschäftigung, auf dem Klavier zu phantasieren. Er sagt selbst, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne sie bei sich zu komponieren, d. h. sich über ihren musikalischen Charakter vollständig ins Klare zu kommen[1]. Junge Künstler wie Salieri[2] und die Martinez[3] ließ er deklamieren und wies sie zum richtigen musikalischen Ausdruck an[4].

So sehr Metastasio die beseelende und ergänzende Macht der Musik in der Oper anerkannte[5], so nachdrücklich wahrte er andererseits das Recht des Dichters. Die Annahme, in der neapolitanischen Zeit hätten Sänger und Komponist alles, der Dichter aber nichts zu sagen gehabt, ist ein großer Irrtum. Selbst der große Hasse wurde anläßlich des »Attilio Regolo« ausführlich über die Absichten des Dichters belehrt[6], Jommelli erhielt sogar eine — wenn auch verbindliche — Rüge von ihm wegen seiner angeblich überladenen Instrumentation[7], und den Sängern ging es nicht besser, wenn sie über der äußeren Virtuosität die Wahrheit des Ausdrucks vergaßen. Voll Selbstbewußtsein beruft sich der Dichter endlich darauf, daß seine Texte auch ohne Musik als Tragödien die Hörer fortgerissen hätten[8].

Wenn Metastasio der dichterische Abgott fast der ganzen gebildeten Welt seiner Zeit war, so hatte das seinen guten Grund. Denn wenige Dichter haben ihr nach Inhalt und Form so aus der Seele gesprochen wie er. Er hat der Aufklärung in der Oper eine Stütze verliehen, wie sie wirksamer kaum gedacht werden konnte, und gleich den meisten Vertretern dieses Geistes knüpfte auch er an die französische Tragödie an. Das lehren die Zustände, die er schildert, und die Gestalten, die er auf die Bühne bringt: sie tragen alle das heroisch-höfische Gepräge der Franzosen. Der ungeheure Respekt der Aufklärung vor der Regel, vor der verstandesmäßigen Konstruktion beherrscht auch ihn; zuerst wird die betreffende heroische Eigenschaft erdacht und dann erst die einzelne Figur darnach gemodelt. Denn der Hauptzweck auch dieser Dichtung ist, zu belehren und nicht etwa den ewig neuen Reichtum des menschlichen Lebens darzustellen. Deshalb sind alle seine Figuren

[1] Metastasio, Opp. post. I 384. [2] Mosel, Salieri S. 62. [3] Opp. post. III 109. [4] Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. S. 247. [5] Opp. post. II 47. [6] Brief an Hasse ebda. I 344 ff. Vgl. auch II 355. [7] Abert S. 352. [8] Metastasio, Opp. post. II, p. 329 f. Vgl. Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. p. 234 f. Goldoni, Mem. I 20, p. 110. Hagedorn fand, gewisse Opern von Metastasio seien vollständige und bündige Tragödien (Werke V, S. 113), und Bodmer stimmte ihm bei (eb. S. 184).

nicht Individualitäten im modernen Sinn, sondern lediglich Träger bestimmter Eigenschaften, die dem Hörer mitunter mit einer geradeswegs ans Kindertheater erinnernden Naivität aufgedrängt werden.

Echt rationalistisch ist auch die Intrige als die treibende Kraft in allen seinen Dramen, mit Ausnahme des Attilio Regolo. Mag auch die Intrige als solche für uns Deutsche, wenn uns daneben nicht wirkliche Charakterkunst geboten wird, weit weniger Reiz haben als für die Romanen, es muß Metastasio doch zugestanden werden, daß er in ihrer Behandlung sowohl seinen venezianischen Vorgängern, als seinem Nachfolger Scribe an Geist und Geschmack weit überlegen ist. Und dasselbe ist bei der Behandlung des Empfindungsgebietes der Fall, auf dem sich die Intrige fast ausschließlich abspielt, der Liebe. Zwar tritt auch sie, wie bei den meisten Rationalisten, nicht als Leidenschaft, sondern als „Galanterie", d. h. als gesellschaftliche Erscheinungsform auf. Die Konvention spricht bei allen Konflikten das letzte Wort. Darum kommt es zwar mitunter zu großen sinnlichen Wallungen, aber sehr selten zu einer wirklich großen Leidenschaft. Aber innerhalb dieser Grenzen bewegt sich Metastasio mit ganz unleugbarem Geschmack und sicherem Urteil. Überhaupt liegt über seiner Dichtung der ganze feine Duft jener aristokratischen Gesellschaftskultur. Sie hat wirklich Stil und ist schon deshalb allen früheren und späteren Mitbewerbern turmhoch überlegen. Die äußere Form entspricht diesem Inhalt durchaus; sie gehört zu den stärksten Seiten von Metastasios Poesie. Auch sie trägt ein ganz unverkennbar aristokratisches Gepräge. Der Dichter will Belesenheit, Bildung und Eleganz zeigen, er will dem Hörer seine Weisheit in schönem Gewande vorsetzen. Das sinnfälligste Beispiel sind die oft meisterhaft fein geschliffenen, allgemeinen Sentenzen, die wohl auf den in seiner Jugend ja ebenfalls in dieser Luft aufgewachsenen Schiller nicht ohne Einfluß geblieben sind. Auch die zierliche Art, wie er gelegentlich die verzwickten Schicksale seiner Helden lenkt und mit wirkungsvollen Katastrophen zu spielen scheint, gehört in diesen Zusammenhang, in erster Linie aber seine geradezu vollendete äußere Technik, die im Dialog überhaupt keine toten Punkte zu kennen scheint und den Hörer außerdem noch durch ein in allen Farben schillerndes sprachliches Gewand beständig zu fesseln versteht.

So ist Metastasios Librettistik zwar keine Dichtung im höchsten Sinne, sondern nur modische Gesellschaftskunst, wenn auch von ganz

besonders verfeinerter Art. Da sie ein Erzeugnis wohldurchdachter Regeln war, ließen sich ihre Grundsätze auch leicht erlernen. Die Dichtungen der Verazi, Gamerra u. a. sind ihre treuen Abbilder, nur freilich ohne den Geist und die formale Gewandtheit des Originals.

In der äußeren Gestalt seiner Dramen lehnte sich Metastasio an die Formenwelt an, die die neapolitanische Oper bereits unter ihrem Schulhaupte Al. Scarlatti (1659—1725[1]) erhalten hatte. Sie hatte von dem früheren Reichtum nicht allein bloß noch Rezitativ und Arie, sondern auch innerhalb dieser Formen im wesentlichen nur noch einen einzigen Typus übrig gelassen. Der Chor war schon seit 1650 gefallen.

Diese — übrigens schon in der letzten venezianischen Periode deutlich vorbereitete[2] — Verarmung des Formenschatzes ist der sinnfällige Beleg dafür, wie sehr sich die Ansichten über das Verhältnis von Drama und Musik in der Oper gewandelt hatten. Bei den großen Venezianern hatten sich beide noch aufs innigste durchdrungen, jetzt begann jedes seine eigenen Wege einzuschlagen. Das Drama wurde der neuen Art des Seccorezitativs überwiesen, an dem der Musik der denkbar bescheidenste Anteil zufiel, der Musik aber fiel die Arie zu, die wiederum mehr oder minder außerhalb des Dramas stand. In dieser Scheidung lag, allem sonstigen Fortschritte zum Trotz, die Achillesferse der ganzen Gattung, die denn auch bald als solche erkannt wurde, und zwar nicht allein von ihren ausgesprochenen Gegnern, sondern besonders von den Komponisten selbst, die sich mit wachsender Energie die Heilung des Übels zum Ziele setzten. Das Problem, das unter allen Umständen gelöst werden mußte, sollte der opera seria überhaupt noch eine Zukunft beschieden sein, lautete: Wiedervereinigung von Drama und Musik in der Oper, und zwar dadurch, daß den dramatischen Partien wieder musikalisches, den musikalischen dramatisches Blut zugeführt wurde. Den Versuchen, jenes Problem zu lösen, verdankt die italienische Oper eine ihrer glänzendsten Blütezeiten, trotzdem sie geraume Zeit auf dem halben Wege einer bloß musikalischen Reform stehen blieben. Daß das Heil letzten Endes nur von einer Beseitigung der bisherigen Librettistik, als der Wurzel alles Übels, kommen

[1] Vgl. E. Dent, A. Scarlatti, his life and his works 1905. [2] An C. Pallavicinos »Gerusalemme liberata« von 1687 (Neuausgabe DT LV) läßt sich das deutlich verfolgen.

konnte, ist erst Gluck und seinem Dichter Calsabigi zum Bewußtsein gekommen.

An dem vom Cembalo (Kielflügel) allein[1] begleiteten »Recitativo secco« beweist allein schon der Name, daß es dabei nicht auf volle musikalische Wirkungen abgesehen war[2]. Tatsächlich stehen wir bei diesen Partien, denen die ganze Entwicklung des Dramas anvertraut war, vor der allerflüchtigsten Form des Sprechgesanges, die die Rede eben noch in den Bereich des musikalisch Bestimmbaren erhebt. Für manche Meister gehörte das Secco überhaupt nicht zu den eigentlichen, „komponierten" Teilen der Oper, sondern zu dem improvisierten Beiwerk, denn sie schrieben nur die Bässe oder sogar mitunter gar keine Noten dafür auf und überließen alles den Sängern, andere übertrugen diese Partien jüngeren Hilfskräften[3]. Aber auch die, welche sie vollständig ausschreiben, beweisen durch den flüchtigen, teilnahmslosen Ton und die schablonenhafte Wiederholung erstarrter Formeln, daß sie als Musiker vor dem Darsteller die Waffen streckten. Dieser war auch für das Publikum, falls es überhaupt mit ganzem Ohre hinhörte[4], durchaus die Hauptsache, und als Darsteller haben denn auch die Sänger in jenen Partien oft große Triumphe gefeiert. Nun kennt die neapolitanische Oper daneben allerdings noch das Recitativo accompagnato (obbligato), wo das Orchester hinzutritt und namentlich auch die Deklamation ein ausdrucksvolleres musikalisches Gepräge annimmt. Es erscheint an den von Metastasio mit großem Geschick eingeführten seelischen Krisen vor oder nach wichtigen Entscheidungen und leitet zumeist in eine Arie über. Damit bekam auch der Musiker Gelegenheit, seine Kunst voll zu entfalten, und hier stehen wir tatsächlich vor den bedeutendsten Leistungen der neapolitanischen Oper. Aber wohl bemerkt: eigentlich dramatisch sind auch diese Partien nicht, da die Handlung in ihnen nicht fortschreitet, sondern es sind freie, lyrische Monologe[5], in denen sich die vorangehende oder nachfolgende dramatische Spannung wiederspiegelt; sie erfüllen eigentlich einen Zweck, dem die Arie verschiedener gleich zu erwähnender Mängel halber nicht

[1] Das Cembalo gab nur die stützenden Harmonien; über die Ausführung dieser Partien vgl. M. Schneider, Gluckjahrbuch III 88 ff. Die rasch verklingenden Baßtöne des Instruments wurden durch einen mitgehenden Streichbaß festgehalten. [2] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 140 ff. [3] Dasselbe wird noch von Mozarts „Titus" berichtet. [4] H. Abert, Jommelli S. 122. [5] Dialogische Szenen dieser Art sind selten und ebenfalls rein lyrischer Natur.

zu genügen vermochte, nämlich den Helden seine durch die dramatische Situation angeregte Empfindung unmittelbar ausströmen zu lassen. Erst in der Zeit vor Gluck regen sich die ersten Versuche, auch die dramatische Handlung selbst in das Akkompagnato hineinzuziehen, womit sich natürlich der weiteren Entwicklung der Oper außerordentlich wichtige Aussichten eröffneten.

Die textliche Grundlage für die Arien bilden die beiden lyrischen Vierzeiler, in die Metastasio fast regelmäßig seine Szenen ausklingen läßt. Der Idee nach sollten sie deren ganzen Empfindungsgehalt in einem lyrischen Erguß zusammenfassen und so den Zusammenhang mit dem Drama aufrecht erhalten. Tatsächlich hat Metastasio dieses Ziel jedoch nur in einer Minderzahl von Fällen erreicht und zwar deshalb, weil er als echter Rationalist wieder einmal über der Spekulation das Natürliche und Unmittelbare vergißt. Diese Arientexte sind der beste Beweis dafür, daß die ganze metastasianische Poesie nicht erlebt, sondern erdacht war. Die einen sind nicht viel mehr als bloße Schmuckstücke, sie gleichen rhetorischen Schnörkeln, mit denen die Szene zu guter Letzt noch abgeschlossen wird, so allgemein und verblasen ist trotz allem formalen Glanz ihr Inhalt. Man konnte derlei, wie dies tatsächlich auch häufig vorkam, ohne jeden Schaden aus einer Oper in die andere verpflanzen — es paßte in seiner Allgemeinheit zu allem, weil es im Grunde zu nichts paßte. Aber auch da, wo der Dichter auf die betreffende Situation näher eingeht, läßt er die Gefühle und Leidenschaften, die er schildern will, oft erst durch das Medium des Verstandes hindurchgehen. Seine Helden geben ihren Gefühlen nicht unmittelbaren Ausdruck, sondern stellen verstandesmäßige Betrachtungen darüber an und reden in Bildern und Gleichnissen, statt ihr eigenes Innere zu enthüllen. Diese virtuos ausgeführten Gleichnisarien, die ihre Bilder mit Vorliebe dem Meere entnehmen, sind erzrationalistische Erzeugnisse und haben nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der Musik die freie Entfaltung der schöpferischen Phantasie lange hintangehalten.

Es war kein Wunder, daß diese Umstände einem weiteren Feind des Dramas in der Oper, dem Gesangsvirtuosentum, die Eroberung seiner Herrscherstellung auf der Bühne wesentlich erleichterten. Die Sänger neigten dazu, die Arien lediglich als Substrat für die Entfaltung ihrer Künste zu betrachten; sie veranlaßten die Komponisten, auf ihre Forderungen Rücksicht zu nehmen, und es kam häufig vor,

daß einem Sänger zuliebe in eine Oper Arien aus anderen Werken, ja von fremden Komponisten eingelegt wurden[1].

Die Musiker hatten dem allem gegenüber einen äußerst schweren Stand. Es hat wirklich unmittelbar nach Scarlatti eine Zeit gegeben, wo sie das schwache Band, das Drama und Musik noch verknüpfte, einfach vollends zerrissen und ohne Rücksicht auf das Drama selbstherrlich die sinnlichen Reize ihrer Kunst nach allen Richtungen hin spielen ließen, und auch in der späteren Zeit kommen noch häufig genug Entgleisungen ins rein Musikalische vor. Nur darf darüber das wahrhaft Bedeutende nicht vergessen werden, das diese Arienmusik, und zwar in stetig wachsendem Maße, enthält. Die Komponisten haben es je länger je besser verstanden, nicht allein aus Metastasio alles herauszuholen, was irgendwie eines tieferen Empfindungsausdruckes fähig war, sondern sie sind auch häufig durch den Wust rationalistischer Reflexionen und Vergleiche hindurch auf das betreffende Gefühl selbst vorgedrungen: wo der Dichter z. B. einen Verzweifelten seine Lage mit der eines Schiffbrüchigen auf wilder See vergleichen läßt, da schildern sie nicht mehr Wind und Wellen, sondern die Verzweiflung selbst. Sie verhalten sich also ihrem Texte gegenüber selbst schöpferisch und stellen so von sich aus den dramatischen Zusammenhang her, den der im Rationalismus stecken gebliebene Dichter versäumt hat; die individuelle Situation, die jenem nur verstandesmäßige Bilder entlockt hat, wird für sie zum wirklichen inneren Erlebnis. Gewiß ist ihnen das nicht immer und überall geglückt, und gerade in den Gleichnisarien sind sie häufig genug beim Nachmalen des äußeren Bildes stehen geblieben. Aber daß es ihnen überhaupt geglückt ist, und daß sie sich mehr und mehr dieser ihrer schöpferischen Aufgabe auch bewußt wurden, das erhebt ihre Leistungen hoch über den Vorwurf der Schablonenarbeit und der Afterkunst hinaus, mit dem man in früheren Zeiten gerade ihnen gegenüber nur allzurasch bei der Hand war. Es steckt in ihren Opern, auch was die Arien anbelangt, ein reicher Schatz echter, d. h. seelisch erlebter Kunst, die heute noch Stich hält. Da sie aber echt dramatisch ist, verlangt sie zu ihrem vollen Verständnis auch die Kenntnis der

[1] Man unterschied schließlich eine ganze Reihe von Unterarten, wie die Aria cantabile, di portamento, di mezzo carattere, parlante (agitata), di bravura (agilità), vgl. J. Brown, Letters upon the poetry and music of the Italian opera, Edinb. 1789, S. 29 ff., und die Ratschläge, die Goldoni für einen Operntext gegeben wurden, Memor. I 102 f.

ganzen, großen Zusammenhänge. Vor dem öden Lattenzaun der sog. Nummerneinteilung, in den manche Opern, selbst die Gluckschen, in sovielen modernen Ausgaben noch eingefangen werden, kann nicht dringend genug gewarnt werden.

Bei dem weiten Spielraum, den auf diese Weise der Musiker in den Arien erhielt, ist es nur natürlich, daß der Hauptunterschied der neapolitanischen Arie gegenüber der venezianischen in der größeren Ausführlichkeit liegt. Die Venezianer sagen nur das Notwendigste, sie begnügen sich oft nur mit skizzenhafter Andeutung. Die Neapolitaner dagegen lieben es, sich auszubreiten und bei ihren Gedanken zu verweilen. Sie legen ihre Arienthemen von Hause aus weit größer an und suchen ihren Gehalt nicht bloß zu streifen, sondern voll auszuschöpfen. So entstehen breit ausgeführte, vertiefte Seelengemälde, an denen die Kunst der Variation und der Durchführung einen reichen Anteil hat. Grundsätzlich gehört ja auch die Koloratur zu diesen Ausdrucksmitteln[1]. Freilich war sie, die an und für sich gerade dem Drama so treffliche Dienste hätte leisten können, bereits zu Caccinis Zeiten zur Schmarotzerpflanze am Stamme der Oper geworden. Die Ansprüche des Gesangsvirtuosentums haben sie vollends zum Selbstzwecke gemacht, und auch die Instrumentalmusik begann nunmehr einen merklichen Einfluß auf sie auszuüben, insofern der Sänger seinen Stolz darein setzte, mit dem virtuosen Konzertieren der Instrumente in Wettbewerb zu treten. Dieses Koloraturengepränge hat dem Ansehen der ganzen Gattung am meisten geschadet, wenngleich nicht vergessen werden darf, daß neben Auswüchsen im Stile von Mozarts „Marternarie" in der Entführung auch Beispiele echt dramatischer Verwendung stehen.

Den Zusammenhang mit der Volksmusik hat auch Scarlatti nicht gelöst. Nur tritt jetzt an Stelle der venezianischen die neapolitanische mit ihren Sicilianos, Vorschlägen, Schleifern, abgerissenen Phrasenschlüssen, Triolen usw. Aber diesem volkstümlichen Ton hält bei ihm ein ernster, charaktervoller, oft leidenschaftlicher Grundzug und ein feiner Sinn für poetische Formgebung erfolgreich die Wage. Auch sein genaues Eingehen auf den Empfindungsgehalt im einzelnen beweist, daß er es mit dem Drama in der Oper Ernst genommen hat.

Die Form der dreiteiligen, sog. Dacapo-Arie, die für die Neapolitaner die Arienform schlechtweg ist, war schon um 1650 im

[1] H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik Bd. I, 1907.

Gebrauch und begann unter den späteren Venezianern, wie Pallavicino und Steffani, bereits das Übergewicht in der Oper zu erringen[1]. Sie besteht aus drei Teilen, von denen der dritte nur eine Wiederholung des ersten ist, nur daß der Sänger hier die Melodie von sich aus neu zu verzieren hatte, wie denn überhaupt das italienische Publikum bei jeder, auch der durch Beifall veranlaßten Wiederholung einer Arie vom Sänger immer wieder neue Proben seiner Improvisationskunst im Verzieren erwartete. Dem ersten Teil lag der erste, dem zweiten, stets weit kürzeren, der zweite Vierzeiler des Textes zu Grunde; er war entweder als bloßer motivischer Absenker des ersten oder aber, sehr häufig auch in Takt und Tempo, als Gegensatz zu ihm gedacht. Dem ersten, wesentlich der Entfaltung der Gesangskunst dienenden Teil gegenüber gelangte hier der Komponist stärker zum Wort, der da besonders seine harmonischen Künste spielen ließ[2]. Der erste Teil aber gliedert sich wieder in zwei, durch einen scharfen Schluß auf der Dominant- oder Paralleltonart mit folgendem Ritornell von einander geschiedene Abschnitte, von denen der zweite, zugleich gewöhnlich der Haupttummelplatz der Koloratur, mit seinem Durchführungscharakter und seiner Rückkehr zum (verkürzten oder unverkürzten) ersten Abschnitt an den entsprechenden Teil des Sonatensatzes gemahnt; sein Schluß bringt auf der stehenden Formel $\frac{6}{4}\,5$ *tr* den Ruhepunkt für die bekannte freie Kadenz des Sängers. Der Ritornelle waren es in der Regel vier: am Anfang, am Schluß der beiden Abschnitte des ersten Teils und am Schluß des zweiten; sie nehmen ihre Gedanken stets aus dem Themenkreis der Arie selbst. Aber auch während des Gesanges schweigen bei den Neapolitanern die Instrumente nicht, wie noch so oft, natürlich mit Ausnahme des Cembalos, bei den Venezianern. Bald gehen sie mit der Singstimme, bald geben sie, meist in Achteln oder Vierteln, die Harmonie an, bald schlagen sie aber auch selbständige Pfade ein. Scarlatti ist hier oft noch weiter gegangen als sein Nachfolger Hasse: in seinem Orchester konzertieren nicht nur virtuos geführte

[1] Vgl. Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste I 1777, 104 ff. [2] Der Schluß geschah sehr häufig auf der Molltonart der Dominante. Nach Arteaga, Rivoluz. II 262 war der Sänger Bald. Ferri aus Perugia (1610—1680) der Begründer der Arie mit verziertem Dacapo. Jedenfalls geht aus dieser Mitteilung klar hervor, daß das Sängertum an der Herausbildung dieser Form einen starken Anteil hatte.

Saiten- und Blasinstrumente, sondern mitunter sogar ganze Orchestergruppen miteinander. Den Grundstock des neapolitanischen Orchesters bildet das dreistimmige Saitenorchester von zwei Violinen und Baß, von dem sich erst in späterer Zeit die Bratschen und dann die Celli als selbständige Stimmen loslösen. Die harmonische Grundlage geben nach wie vor die Akkordinstrumente, Lauten, Theorben, Harfen oder, wie gewöhnlich, eines oder mehrere Cembali. Der Part dieser Instrumente war nach altem Brauche nicht notiert, sondern mußte von den Spielern, nach dem bezifferten Baß oder oft genug auch ohne Bezifferung, selbständig ausgeführt werden. Vom Cembalo aus leitete auch der Dirigent die ganze Aufführung. Die gewöhnliche neapolitanische Bläserbesetzung bestand aus Oboen und Hörnern, bei deren Mitwirkung ohne weiteres auch die Verstärkung des Basses durch Fagotte anzunehmen ist. Flöten treten nur in bestimmter koloristischer Absicht, in pastoralen und idyllischen Stücken, auf. Alle Bläser aber gehen, falls sie nicht solistisch verwendet werden[1], entweder mit den Geigen oder sie dienen der Verstärkung der Harmonie[2]; sie waren übrigens nicht bloß zweifach besetzt, wie in den modernen Orchestern, sondern chorisch, d. h. ungefähr mit der Hälfte der jeweils vorhandenen Streicherzahl. Auch muß darauf hingewiesen werden, daß die alte Praxis des Konzertierens in der älteren Musik auch noch den dynamischen Vortrag bestimmte: die piano-Stellen, namentlich beim Eintritt der Singstimme, wurden nicht durch Abdämpfen des gesamten Orchesterklangs, sondern durch Vermindern der Spielerzahl erzielt[3].

Trompeten und die mit ihnen meist vereinten Pauken erscheinen für gewöhnlich nur in Szenen festlichen oder kriegerischen Gepräges. Ganz ausnahmsweise tauchen endlich Instrumente wie Englischhorn und Chalumeau, der Vorgänger der Klarinette, auf. Diese selbst erscheint erst nach 1750, und zwar zuerst im Sinfonie-, nicht im Opernorchester[4].

[1] Bedeutende koloristische Wirkungen sind hier nicht selten, namentlich in den sog. „Ombra"-Arien (Anrufungen von Geistern Verstorbener), wo die Bläser mit Vorliebe als Dolmetscher der Abgeschiedenen erscheinen, vgl. Abert a. a. O. Anhang, Beispiel I und III. [2] Es wäre noch näher zu untersuchen, ob nicht die Bläserbesetzung sehr häufig von den jeweilig verfügbaren Kräften abhängig war, sodaß sie bald hinzutrat, bald weggelassen wurde. Der Umstand, daß von einzelnen Werken Fassungen mit und ohne Bläser erhalten sind, scheint darauf hinzudeuten. [3] Allgemeines über die Orchesterbesetzung bei Mennicke a. a. O. S. 266 ff. [4] Vgl. darüber H. Riemann, DTB III 1, XVI; Mennicke S. 277 ff.; G. Cucuel, ZIMG XII 280 ff.

Als Beispiel für die Besetzung und Aufstellung eines Opernorchesters mag die des Dresdeners dienen, die auf Hasse zurückgeht und als musterhaft galt[1]:

1. Klavier des Kapellmeisters.
2. Klavier des zweiten Akkompagnisten.
3. Violoncelli.
4. Kontrabässe.
5. Erste Violinen.
6. Zweite Violinen.
7. Oboen.
8. Flöten.
a Bratschen.
b Fagotte.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribüne.

Neben den Arien kommen nur noch die kürzeren, häufig mit den begleiteten Rezitativen verbundenen, liedmäßigen Kavatinen in Betracht. Auch die im wesentlichen aus Duetten, weit seltener aus Terzetten[2] bestehenden Ensemblesätze tragen Arienform. Eine gegensätzliche dramatische Charakteristik der einzelnen Teilnehmer ist dabei weder vom Dichter noch vom Komponisten beabsichtigt, sehr viele davon unterscheiden sich von den Soloarien eben nur durch Mehrstimmigkeit und volleren Wohlklang[3]. Erst nach Hasse tauchen unter dem Einfluß der Buffooper individuellere Stücke auf. Der Chor beschränkt sich, wie in Venedig, auf ganz kleine Schlußsätzchen, die die Solisten oft genug allein ausführten; indessen setzt bereits mit Hasse das Bestreben ein, diesen verlorenen Posten nach französischem Muster wiederzugewinnen, ebenso mehren sich die Versuche, dem bisher zwischen die Akte eingeschobenen Ballett und namentlich der selbständigen Orchestermusik, die damals nur auf festliche und kriegerische Märsche beschränkt war, wieder zu größerer Bedeutung zu verhelfen. Die neapolitanische

[1] Rousseau, Dictionn. de mus. *Orchestre*. Kandler, Vita di Hasse Taf. 1 Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik in Dresden II 290ff. Hasse bestätigte in Wien Burney, daß die Angaben Rousseaus vollkommen genau seien (Reise II 257).
[2] In allen Texten Metastasios findet sich nur ein einziges Quartett (Catone III 9).
[3] Nach Scarlattis Vorbild beginnt in diesen Stücken gewöhnlich der erste Sänger mit dem Thema, dann wiederholt es der zweite, worauf sich beide zu einfachem, homophonem Gesange vereinigen. Erst später treten kunstvollere, namentlich kanonische Bildungen auf. Auch Doppelkoloraturen sind häufig.

Einleitungssinfonie unterscheidet sich von der venezianischen wiederum durch die feste, dreisätzige Form. Sie beginnt mit einem Allegro von kräftigem Festcharakter, läßt ihm ein von Hause aus nur als kurzer Übergang gedachtes Andante folgen und schließt mit einem das festliche Wesen des ersten noch überbietenden zweiten raschen Satz ab. Daß in dieser Dreisätzigkeit, sowie in der Dreiteilung des ersten Satzes die Keime der späteren klassischen Sinfonie liegen, wurde schon bemerkt. Mit dem Drama selbst aber hatte die neapolitanische Sinfonie, ganz anders als die venezianische, nicht das Mindeste zu tun; sie war einfach ein Stück prickelnder, südländischer Festmusik, weshalb denn die Sinfonie der einen Oper anstandslos auch vor einer andern gespielt werden konnte. Auch diese einleitenden Stücke gehörten somit zu denen, die außerhalb des Dramas standen.

Die äußere Ausstattung der Oper war in der neapolitanischen Zeit womöglich noch glänzender, der Kostenaufwand noch größer als in der venezianischen. Dekorationsmaler, Maschinist und Theaterschneider waren kaum minder wichtige Persönlichkeiten als die Ausführenden selbst, ja auch die Textbücher hatten an dem allgemeinen Luxus ihren Anteil. Die größten Summen verschlangen freilich die Sänger, allen voran die beiden Hauptpersonen, die prima donna und der primo uomo, d. h. der Kastrat. Das Kastratentum[1], dessen geschichtliche Spuren bis in die beiden letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zurückgehen, begann um 1650 auch in die Oper einzudringen, nachdem noch Monteverdi und Cavalli in seinen ersten Werken sich der vier natürlichen Stimmlagen bedient hatten[2]. Seine eigentliche Blütezeit aber erlebte es in der neapolitanischen Oper. Es ist sehr bezeichnend, daß jener Zeit mit ihrem Kultus des Gesanges weder das Anstößige, noch besonders auch das Unnatürliche und Undramatische dieser Einrichtung zum Bewußtsein kam[3]. Wohl werden die Kastraten in der Literatur und namentlich auch in der Buffooper nach Kräften verspottet[4], aber

[1] Ambros-Leichtentritt S. 463 ff. [2] Sopran und Alt wurden von Frauen, gelegentlich auch von Singknaben gesungen. Unter den deutschen Sängern fand das Kastratentum wenig Boden. Der Legationssekretär Unger berichtet in seinem Journal (Hauptarchiv in Dresden loc. 3292) über das verunglückte Auftreten eines deutschen Kastraten (von Rastatt): »On jugera heureusement pour la postérité de notre nation que les allemands ne réussiroient jamais dans ce genre« (9. März 1775). [3] Nicht selten lag bei Liebesduetten die Partie des Mannes über der der Frau. [4] Vgl. Marcello, Teatro alla moda 1722, 1738, neu herausgegeben von A. Einstein. Goldoni, L'impresario di Smyrna und Jommelli, La critica (Abert S. 426 ff.).

diese Angriffe gelten überwiegend nicht ihrer Gesangskunst, sondern ihrem äußeren Auftreten, ihrer Weichlichkeit und ihrem immer unerträglicher werdenden Dünkel. Ihr Gesang aber, in dem man in idealer Weise die Klangfarbe der Knabenstimme mit der Lungenkraft des Mannes vereinigt glaubte, wurde nach wie vor als der Gipfel aller Gesangsleistung gepriesen[1]. In weitem Abstand folgten auf diese Hauptdarsteller die Sekundarier, einer oder mehrere Tenöre und Frauenstimmen; Primadonna und Kastrat sorgten schon dafür, daß sie nicht zu große und vor allem nicht zu dankbare Rollen erhielten[2]. Die Baßstimme war schon in der venezianischen Zeit allmählich aus der ernsten Oper verschwunden.

Gewiß war durch diese Herrschaft der Sänger der Komponist, der für seine Leistung gewöhnlich 100 Dukaten Honorar erhielt, in seinem Schaffen in einer für uns geradezu unerhörten Weise eingeengt. Aber die erhaltenen Werke zeigen doch zur Genüge, daß sie es in zahllosen Fällen trotzdem verstanden, sei es durch Energie, wie Händel und Gluck, oder durch diplomatisches Geschick jene Gesangs- und Vortragskunst den eigenen Absichten dienstbar zu machen. Für die heutige Zeit sind die ehemals so hochgepriesenen Größen, wie die Kastraten Senesino (Bernardi), Caffarelli (Majorano), Farinelli (Broschi), Crescentini und die Sängerinnen Tesi, Bordoni-Hasse, Cuzzoni, Mingotti, Agujari, Gabrielli usw. zu bloßen Namen herabgesunken; weder die stark anekdotischen Berichte über ihre Erfolge, noch die für sie bestimmten Arien vermögen uns von ihrer lebendigen Kunst ein klares Bild zu geben[3].

Die Spielzeit der Oper (stagione) war anfangs nur der Karneval (26. Dezember bis 30. März), später kamen noch zwei Spielzeiten (vom zweiten Osterfeiertag bis 15. Juni und vom 1. September bis 30. November) hinzu. An Fürstenhöfen waren natürlich die fürstlichen Geburtstage, Hochzeiten, Besuchsfeierlichkeiten und dgl. zugleich Haupt-

[1] Vgl. Heinses Ausspruch über Pacchierotti: »o benedetto il coltello, che t'a tagliato li coglioni!« (Schriften III 103 f. Hildegard von Hohenthal III 19).
[2] Sogar eine äußerliche Etikette hatte sich festgestellt. So hatte die Primadonna das Recht, sich die Schleppe von einem, und wenn sie eine Fürstin vorstellte, von zwei Pagen tragen zu lassen, die auf der Bühne an ihre Schritte geheftet waren; sie nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitspielenden ein, weil sie in der Regel auch die vornehmste Person im Stück war. Als Faustina Hasse im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte sang, die erst später als Prinzessin erkannt wird, verlangte sie den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürstin Creusa, und Metastasio selbst mußte einschreiten, um sie zum Nachgeben zu bewegen. Vgl. Opp. post. I 282 ff. [3] Vgl. Mancini, Rifl. prat. p. 14 ff.

operntage. Hier war überdies unter der Leitung der Intendanten das Personal meist seßhafter als an andern Plätzen, wo der Unternehmer (impresario) seine Leute gewöhnlich nur für eine bestimmte Spielzeit verpflichtete. Kleineren Städten endlich, die sich ein eigenes Theater nicht leisten konnten, wurde die Oper durch zahlreiche Wandertruppen vermittelt[1].

Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, daß auch diese Operngattung trotz allen hohen Zielen ihres Schöpfers keineswegs vor dem Verfall geschützt war. Der Versuchungen, ins Äußerliche und Undramatische zu verfallen, waren es allzuviele. Tatsächlich sind ihnen auch Scarlattis nächste Erben, voran L. Vinci (1690—1730) und N. Porpora (1686—1766), erlegen. Nicht als ob es ihnen, besonders Vinci, diesem ungezogenen Liebling der Grazien, an Talent oder an musikalischer Bildung gefehlt hätte: das wird allein durch Vincis glänzende melodische Ader und durch seine meisterhaften Akkompagnatoszenen widerlegt. Was ihnen jedoch abgeht, ist die Selbstverleugnung des echten Dramatikers; sie arbeiten flüchtig und äußerlich und vergreifen sich nur zu häufig im Ton zugunsten volksschmeichlerischer Melodik oder rein virtuoser Wirkung. Auch den opere serie des reichbegabten G. B. Pergolesi (1710—1736)[2] und des großen Kirchenkomponisten L. Leo (1694—1744)[3], die auch musikalisch ernster zu nehmen sind, fehlt das eigentliche dramatische Rückgrat; bei Pergolesi herrscht ein weicher, mitunter an Mozart gemahnender, bei Leo ein seltsam zurückhaltender, gelegentlich trockener Ton vor. Ein wirklicher Dramatiker erstand der Oper erst wieder in J. A. Hasse (1699—1783)[4], dessen ungeheures Ansehen bald auch den von ihm vertretenen Grundsätzen zu allgemeiner Anerkennung verhalf. Er steht insofern durchaus auf neapolitanischem Boden, als der Schwerpunkt der Oper auch für ihn ausschließlich auf dem Gesange beruht. Hasse war in seinen gesamten dramatischen Anschauungen wie kein zweiter Metastasios geborener Bundesgenosse. Das beweist nicht allein sein ausgeprägter Formensinn und die bei allem berückenden sinnlichen Reiz stets aristokratische Schönheit seiner Tonsprache, sondern auch seine Charakteri-

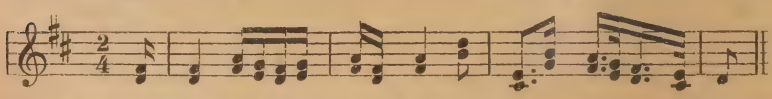
[1] Die berühmtesten waren die der beiden Brüder P. und A. Mingotti und die Locatellische. Vgl. E. H. Müller, A. und P. Mingotti 1917. [2] Vgl. die verdienstvolle Schrift von G. Radiciotti, G. B. Pergolesi 1910. [3] G. Leo, L. Leo 1905. E. Dent und F. Piovano SIMG VIII 70 ff., 336, 550 ff. [4] Kandler a. a. O. Mennicke a. a. O. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 148 ff. Neudruck der »Conversione di Sant' Agostino« (1750) von A. Schering DT XX.

sierungskunst, die sich den oben (S. 220 f.) angeführten Grundsätzen des Dichters vollendet anschmiegt. Ja, es gelingt dem Musiker sogar, manche jener vom Geist der Aufklärung eingegebenen Charaktere Metastasios mit wirklichem, individuellem Leben zu erfüllen. Hasses dramatischer Ernst ist bis in die Seccopartien hinein am Werke, deren charaktervolle Deklamation und Harmonik einen wichtigen Fingerzeig für die auch in dieser vernachlässigten Form beschlossenen Ausdrucksmöglichkeiten geben. Im Verlaufe seines langen Lebens wurde Hasse endlich auch noch von der immer stärker anschwellenden Strömung des risorgimento gestreift, die die Oper durch Wiedereinführung von Chor, Tanz und selbständigen Instrumentalsätzen zu erneuern strebte und schließlich in das Glucksche Musikdrama ausmündete. Vollständig lenkte in dieses neue Fahrwasser allerdings erst Hasses Schule ein, die uns bereits dicht an Mozart heranführt. Diese Meister, zu denen übrigens auch Gluck mit seinen italienischen Opern vor dem »Orfeo« gehört, haben aus den Metastasioschen Texten dramatisch herausgeholt, was überhaupt herauszuholen war; sie haben sich sogar nicht gescheut, bald die Seccopartien zu kürzen, bald Ensembles und Chöre einzufügen, wenn es ihnen das Drama zu erfordern schien. Aber auch die bereits bestehenden Formen beseelt ein neues Leben. Das Secco wird teils von innen heraus in dramatischem Sinne erneuert[1] oder, wenn irgend möglich, durch das Akkompagnato ersetzt, sodaß große dramatische Szenen entstehen; in den Arien muß die reine Gesangsmelodie häufig der deklamatorischen weichen, und auch harmonisch und instrumental entfaltet sich ein neues Leben. Von den hierher gehörigen Meistern scheiden Dom. Terradellas (1713—1751) und Dav. Perez (1711—1778) für Mozart aus; jener war zu dessen Zeit längst tot, dieser fern in Lissabon. In lebendiger, zum Teil persönlicher Fühlung stand er dagegen mit N. Jommelli (1714—1774), T. Traëtta (1727—1779) und Fr. di Majo (1740—1770). Jommelli und Traëtta sind unmittelbar mit dem deutschen und französischen Geiste in Berührung gekommen, jener durch seinen Aufenthalt in Wien und Stuttgart, den beiden reformfreundlichsten deutschen Städten, dieser durch seine Tätigkeit für Parma und Wien. Jommelli war der eigent-

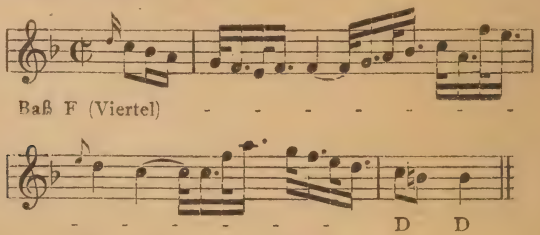
[1] Das hat besonders Gluck in seinen vorreformatorischen Opern getan (vgl. Gluckjahrb. II 9 ff.); es ist dies überhaupt eine deutsche Eigentümlichkeit, die sich auch bei Hasse und Graun findet. Aber auch D. Perez versieht die Seccos seines Solimano (1757) ausgiebig mit Vortragsbezeichnungen.

liche Bahnbrecher der neuen Kunst, ein Meister der freien, groß angelegten Szene, des Chores, Ensembles und der dramatischen Orchestermusik, ein Künstler von herbem, oft grüblerischem Ernst, der ihm den Namen des „italienischen Gluck" eintrug[1]. Aber gerade von ihm ist am wenigsten auf Mozart übergegangen: Charaktere und Kunstanschauungen beider waren allzu verschieden[2]. Deutlichere Spuren hat dagegen Traëtta bei Mozart hinterlassen, der vielseitigste und phantasievollste Vertreter dieser Richtung[3], dem es im Gegensatz zu dem an Metastasio haften gebliebenen Jommelli in seiner „Tauriſchen Iphigenie" von 1758 (Text von Coltellini, dem Geistesverwandten Calsabigis) sogar gelungen ist, auch textlich bis an die Pforten des Gluckschen Musikdramas vorzudringen. Dramatisch steht Traëtta freilich Mozart so fern wie Jommelli, aber rein musikalisch zog ihn an dieser Kunst doch manches an, namentlich auf den Gebieten des Elegischen[4] und des Anmutigen[5]. Aber Traëtta ist zugleich auch ein Meister der

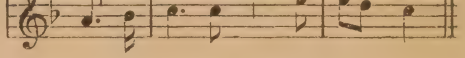
[1] Abert a. a. O. [2] Einzelne Anklänge (vgl. Abert S. 214) genügen nicht. Auch das mozartisierende Hauptthema der Arie II 3 des Cajo Mario (Abert S. 195):



gehört zum melodischen Gemeingut der italienischen Oper jener Zeit. [3] Auswahl seiner Werke von H. Goldschmidt DTB XIV 1 (mit wertvoller Einleitung) und XVII. [4] Mag sich der Schmerz in rührender Kindlichkeit (Neuausg. XIV S. LIX, XVII S. 157 ff.), in hoheitsvoller Ergebung (S. 146 ff.) oder in harter Leidenschaft (XVII 84 ff.) äußern, jedesmal weht uns ein Hauch des späteren Mozartschen Geistes an; im letzten Beispiel ist auch die herbe Behandlung der Tonart G moll bemerkenswert. [5] Einen merkwürdigen Vorklang der Violinsonate K.-V. 301 enthält die Arie Castors Tindaridi I 6:



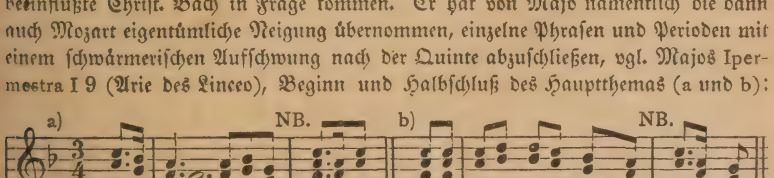
Der Beginn des Gesanges klingt an die „Entführung" an:



fein stilisierten Volksweise; die Mandolinenkanzonetta der Feste d' Imeneo von 1760[1] mag hier Mozarts halber besonders erwähnt werden. Das führt uns aber auf eine weitere Eigentümlichkeit dieser Periode, die dann in der folgenden noch stärker hervortritt, nämlich den wachsenden Einfluß der Buffooper auf die seria. Er tritt nicht allein in derartigen volkstümlichen Gesängen zu Tage, sondern vor allem in einer geschmeidigeren Führung der Singstimmen und besonders des Orchesters, in dessen Begleitung sich die kurzen, plastischen Motive mehren, und endlich in den kunstvolleren, bereits auf Einzelcharakteristik abzielenden Ensembles Jommellis.

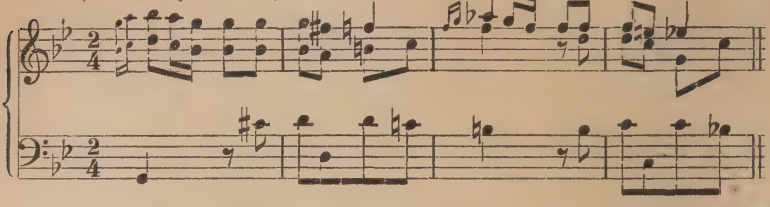
Am tiefsten hat das jüngste Glied dieser Reihe, di Majo, auf Mozart eingewirkt, freilich auch er nicht als Dramatiker, sondern als Musiker[2]. Majo, der Italien nie verlassen und sich darum vom dortigen Geschmack niemals so weit entfernt hat, wie z. B. Jommelli, steht auf der Grenzscheide zweier Richtungen. Noch wirkt bei ihm der dramatische Ernst Jommellis deutlich nach, aber bereits kündigt sich auch jener modernere, sinnenfreudigere Geist an, für den Jommelli schon zum alten Eisen gehörte, und es ist sehr bezeichnend, daß gerade diese Seite seiner Kunst auf den jungen Mozart den größten Eindruck gemacht hat. Im Ausdruck des Weichen und Rührenden in allen seinen Abstufungen sind beide auffallend gefühlsverwandt[3], und zwar bis in Einzelheiten hinein, wie die weichen, mit chromatischen Zügen durchsetzten melodischen Linien, die gleitenden Sextakkordharmonien u. a. Einige Beispiele aus Astrea placata, Ipermestra und Eumene[4] mögen als Beispiele dienen:

[1] Neuausg. XIV 99 ff. Stücke wie der Mittelsatz der genannten Kanzonetta oder a. a. O. S. 138 ff. berühren sich sehr nahe mit den entsprechenden Gesängen in Piccinnis »Buona figliuola«. [2] Vgl. H. Abert, ZfM I 314 ff. [3] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 262. Freilich mag als Vermittler auch der ebenfalls von Majo stark beeinflußte Christ. Bach in Frage kommen. Er hat von Majo namentlich die dann auch Mozart eigentümliche Neigung übernommen, einzelne Phrasen und Perioden mit einem schwärmerischen Aufschwung nach der Quinte abzuschließen, vgl. Majos Ipermestra I 9 (Arie des Linceo), Beginn und Halbschluß des Hauptthemas (a und b):

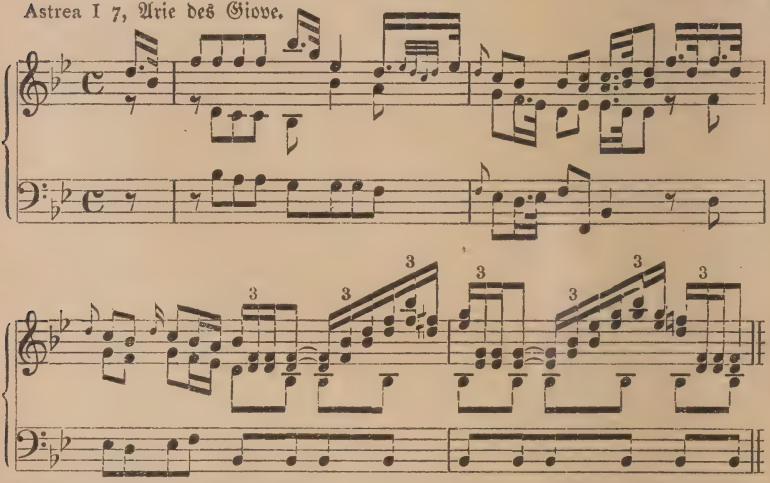


[4] Die Astrea wurde 1760 aufgeführt; unter den Mitwirkenden führt die Partitur u. a. Manzuoli und den Tenoristen Raaff auf, die Mozart wohl die Bekanntschaft

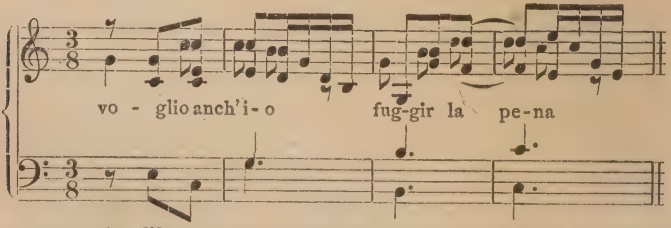
Astrea, Mittelsatz der Sinfonie.



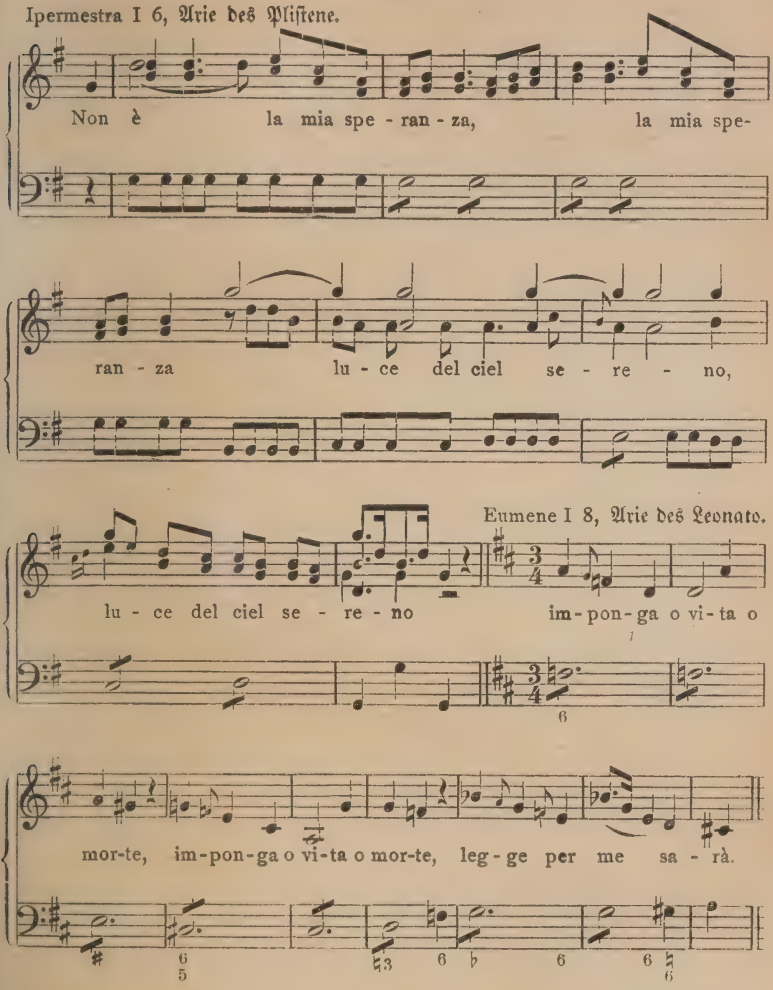
Astrea I 7, Arie des Giove.



mit der Oper vermittelt haben. Die Ipermestra stammt aus dem Jahre 1768, der Eumene aus 1771. Nur sein erster Akt ist von Majo, der zweite von G. Insan guine, der dritte von Pasq. Errichetti. Das vierte Beispiel erinnert übrigens auffallend an den Mittelsatz von Orfeos Lied Chiamo il mio ben così aus Glucks Oper, erster Akt. Dazu gesellt sich noch ein Thementypus (Eumene I 9, Arie des Eumene), den ebenfalls Chr. Bach mit Vorliebe aufgegriffen hat und der später bei Gluck und Mozart klassische Berühmtheit erlangte. Er taucht sporadisch freilich schon bei den älteren Neapolitanern auf, vgl. Perez Artaserse II 1, Arie des Arbace:

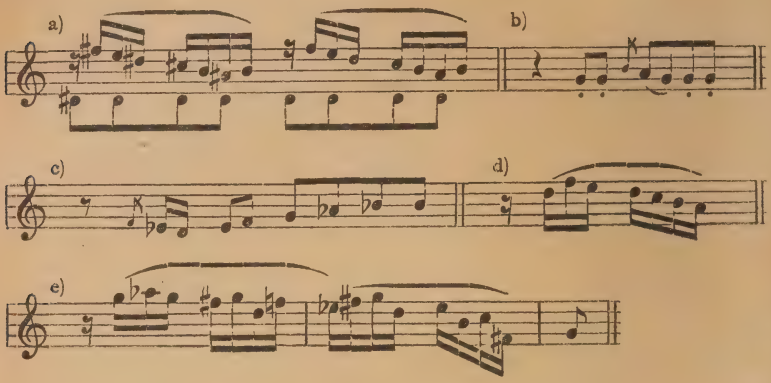


Er hat dann über Majo, Bach und Glucks Orpheus und beide Iphigenien den Weg bis zu Mozarts Gräfin im „Figaro" genommen.



Majo hat aber auch mehr als die übrigen Glieder der Schule Haſſes jener moderneren, an der Buffokunſt geſchulten Orcheſterkunſt eine Gaſſe gebrochen. Bei ihm gehen die Inſtrumente ſehr häufig weder mit der Singſtimme mehr, noch begleiten ſie homophon oder kontrapunktiſch, ſondern wandeln ein kurzes, plaſtiſches Orcheſtermotiv das ganze Stück hindurch, dem Wechſel des Stimmungsausdrucks entſprechend, ab. Beiſpiele aus dem Ricimero (1759) und der Ipermestra

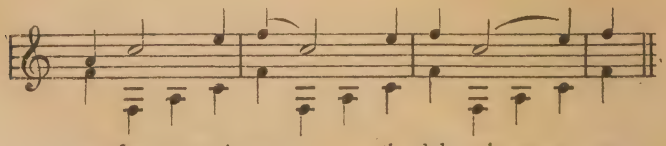
mögen die Verwandtschaft mit der Buffooper, aber auch mit Mozart dartun[1]:



Das Beispiel e ist zugleich lehrreich für den merkwürdig gewundenen, subjektiven Ausdruck vieler derartiger Majoscher Figuren. Rhythmisch tritt besonders die Vorliebe für die Synkope in Augenblicken der Erregung bei Majo weit stärker hervor als bei seinen Zeitgenossen; auch hierin berührt er sich nahe mit Mozart[2].

Auch formell kündigt sich bei ihm eine neue Zeit an. Neben der alten Hassischen Dacapo-Form, die auch bei ihm noch die Regel ist, tauchen zwei andere, modernere auf: die eine verkürzt das Dacapo manchmal bis zur Hälfte, die andere aber scheidet den Mittelsatz alten Schlages dadurch aus, daß sie den zweiten Vierzeiler des Textes schon im zweiten Abschnitt des Hauptteils bringt und diesen mit den Merkmalen der früheren Mittelsätze, namentlich den harmonischen, ausstattet; der erste Teil wird dann meist variiert wiederholt. So entstand eine weit gedrängtere dreiteilige Form, die wir z. B. noch im

[1] Ricimero I 10 (Rec. acc. der Ernelinda, a), Ipermestra I 3 (Arie der Ipermestra, b), II 7 (Arie des Plistene, c), II 10 (Duett, d und e). [2] S. oben S. 90, 95, 151. Vgl. Eumene I 9 (Arie der Artemisia):



Idomeneo finden[1]. Aber auch im inneren Bau beginnt sich ein neuer Geist zu regen. Schon im Ricimero (1759) treffen wir Anfangsritornelle mit zwei gegensätzlichen, durch einen Halbschluß deutlich von einander geschiedenen Themen (I 8, 10, III 5). Auch diese Neuerung hat Majo nicht geschaffen, wohl aber mit besonderer Vorliebe angewandt, und darin berührt er sich wiederum mit Chr. Bach, in dessen Sonaten wir dasselbe Verfahren beobachteten[2], ein Beweis dafür, welche lebendige Wechselwirkung damals zwischen Gesangs- und Instrumentalformen bestand. Weist doch die gelegentliche Ausführung der Seitenthemen durch Soloinstrumente auch noch auf das Konzert hin[3].

Während Majo in der Koloratur Bach gegenüber noch die ältere, gemäßigte Art vertritt, zeigt seine Instrumentation neben echt dramatischen Zügen[4] doch auch schon Zugeständnisse an den neuen, undramatischen Geist, besonders in den Arien mit konzertierenden Instrumenten, wo diese durch ihre virtuose Führung die Aufmerksamkeit des Hörers fast ganz auf sich ziehen[5].

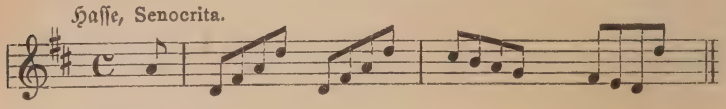
Ungefähr dasselbe Bild wie bei Majo erhalten wir aus den ernsten Opern von B. Galuppi (1706—1785)[6], nur mit weniger empfindsamem Grundton. Auch er schließt sich nach Inhalt und Form den älteren an; mit der Zweithemigkeit vieler seiner Ritornelle, z. B. schon in dem auch von Mozart gekannten Demofoonte, hat er zeitlich sogar den Vortritt vor Majo.

Einen merkwürdig rückständigen Charakter tragen selbst in dieser dramatischen Periode die Sinfonien. Seit Vinci herrscht in der alten Scarlattischen Form ein Geist anspruchsvollen Klingklangs, der zu den dramatischen Zielen der Hasse, Jommelli usw. in seltsamem Gegen-

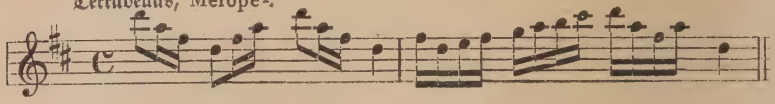
[1] Die Anordnung ist nunmehr folgende: Hauptteil (1. Vierzeiler) mit Dominantschluß, Seitenteil (2. Vierzeiler), als Durchführung oder als Gegensatz gedacht, mit Rückkehr nach der Haupttonart, Wiederholung des Hauptteils in der Grundtonart. Bei Majo vgl. Ipermestra II 7 und 8. [2] S. o. S. 93. [3] Im Ricimero III 5 wird das zweite Thema von Solobratschen ausgeführt. [4] Hierher gehören besonders die auch für Mozart wichtigen liegenden Bratschenstimmen, ferner in der Astrea I 1 die Kombination von Streichern, Mandolinen und Flöten, in der Kavatine der Ipermestra (III 6, Ah non mi dir) die gedämpften Streicher und Oboen zusammen mit »voci umane«, im Baßschlüssel notiert, wohl ebenfalls einem oboenähnlichen Instrument (C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente 1913, S. 418a). [5] Typisch dafür Astrea II 6 (Sol di virtù verace), wo schon das Ritornell ein virtuoses Konzertstück für Fagott ist, und die vier konzertierenden Trompeten in der Arianna II 12 (Per trionfar pugnando). [6] A. Wotquenne, B. G. 1902. F. Piovano, RMJ 1906—1908.

satz steht. Der erste Satz beginnt meist mit Dreiklangsthemen, die sich häufig auf lärmenden Trommelbässen aufbauen:

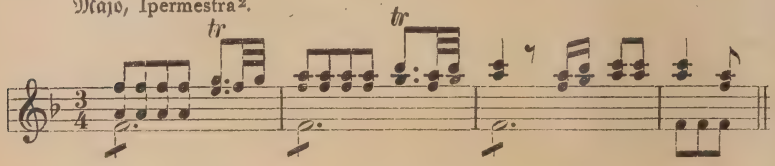
Hasse, Senocrita.



Terradellas, Merope[1].



Jommelli, Ricimero.

Majo, Ipermestra[2].

Das ist der Ton, den wir nicht allein in der Opern-, sondern auch in der Konzertsinfonie und Sonate bis tief in Mozarts Kunst hinein verfolgen können. Die besseren Meister, voran Jommelli[3], suchten ihn wenigstens durch individuellere Seitenthemen (oft in Moll) etwas auszugleichen, wogegen auch bei ihnen die Durchführungen selten über ein nichtssagendes Musizieren hinauskommen. Die besten Sätze, die Andantes, sind entweder liedmäßig gehalten (oft mit Bläsersoli) oder sie spinnen sich aus einem ganghaften, kurzen Motiv heraus; die zweiteiligen Schlußsätze, meist im dreiteiligen Takt, ergehen sich gewöhnlich in oberflächlicher, lärmender Festfreude. Erst allmählich hat sich die Sinfonie, besonders nach ihrer Loslösung von der Oper, in Italien und namentlich in Deutschland von diesem Verfall erholt.

Das Werk Jommellis und Traëttas überlebte seine Schöpfer nicht. Fast zur selben Zeit, da Gluck in Wien mit dem »Orfeo« den letzten

[1] Identisch mit der Sinfonie des »Artaserse«. [2] Dieser Typus, der auch bei Mozart häufig wiederkehrt, findet sich bereits in Hasses Sinfonie zum Re pastore. [3] Abert S. 151. Mollseitenthemen auch bei Perez, Siroe (1740) und Terradellas, Didone.

Schritt auf ihrer Bahn tat und ein auch dichterisch neues Musikdrama schuf, begann das italienische Volk des dramatischen Tones in der Oper wieder einmal gründlich satt zu werden. Es war die Zeit, da Jommelli mit seinen letzten Opern in Neapel durchfiel. Auch die Komponisten verstanden die Zeichen der Zeit, zumal da es ja unter Metastasios schützendem Dache Raum für Gerechte und Ungerechte gab.

Es ist müßig zu fragen, was aus Mozarts italienischer Opernkunst geworden wäre, hätte sie an der Sonne Jommellis und Traëttas reifen können. Die Verhältnisse und der stets auf das Zugkräftige bedachte Vater trieben ihn von Anfang an ins Lager der Modernen, der „Neuneapolitaner“[1], in deren Kunst der Geist der Vinci und Genossen eine glänzende Auferstehung feierte. Ihr Hauptmerkmal war, wie ehedem, das Überwiegen des Musikalischen über das Dramatische, des Sinnlichen über das Geistige. Auf dem Gebiet des Weichen, Anmutigen und Tändelnden gelang auch diesen Meistern, die durch die Bank über eine starke melodische Ader verfügten, noch mancher glückliche Wurf; wo die Musik jedoch, Gluckisch gesprochen, Blut ziehen soll, tritt an die Stelle des älteren dramatischen Ernstes eine rhetorische Mache, die mit allerhand anspruchsvollen Phrasen, Riesensprüngen, weit ausholenden Läufen und dgl. das mangelnde echte Pathos zu ersetzen sucht. Daß damit auch das Koloraturenunwesen, das selbst die Schule Hasses nicht zu bannen vermocht hatte, jetzt wieder um so üppiger ins Kraut schoß, ist nur natürlich. Aber auch das Seccorezitativ gerät reißend in Verfall, es wird formelhaft und leblos und verliert die Fühlung mit dem Gange des Dramas oft gänzlich. Ebenso sind von der früheren Chorherrlichkeit zunächst nur vereinzelte Nachzügler übrig geblieben. Freilich fehlt es auch dieser Schule nicht an großen Wirkungen, namentlich in den Arien, die sich formell nunmehr meist zu der zweiten der oben (S. 238) geschilderten Formen bekennen. Noch gelingen auch diesen Meistern Stücke von genialem melodischem Wurfe und vollendeter Gedankenarbeit, besonders das Orchester wird nicht allein reicher, sondern auch schmiegsamer, als in der vorhergehenden Periode. Allerdings macht sich auch hier ein Zug zum äußerlichen Glanz bemerkbar: Arien mit virtuos geführten obligaten Instrumenten gehören zu den besonderen Lieblingen dieser Komponisten.

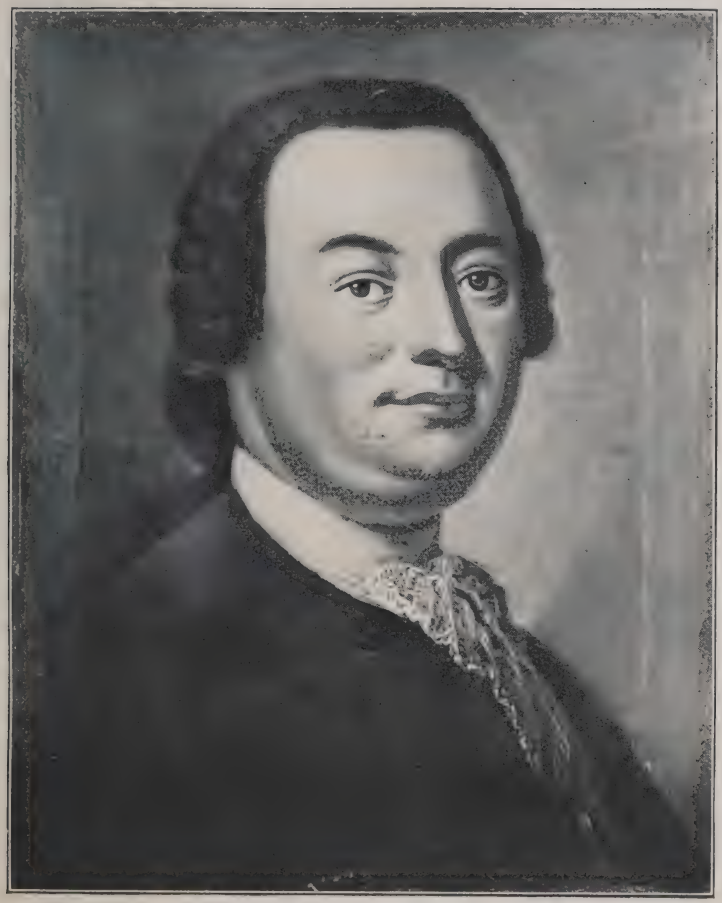
[1] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 262.

Das erste Glied dieser Schule, das zugleich den größten Einfluß auf Mozarts Opernkunst gewinnen sollte, war Joh. Christian Bach[1]. Ihn mußte schon seine ganze Lebens- und Kunstanschauung ins Lager der Neuneapolitaner drängen[2], und er ist darum auch einer der Hauptwortführer der ganzen Richtung geworden. Formell hat er allerdings mit seinem Catone[3] als treuer Schüler Hasses begonnen: die Form der alten Dacapo-Arie ist hier noch durchaus gewahrt[4]. Erst vom Alessandro (1762) ab dringen, zunächst vereinzelt, die beiden moderneren Formen ein, und auch später hat sich Bach nie auf eine davon festgelegt. Er wendet noch im Temistocle und Lucio Silla bald diese, bald jene an und verschmäht es nicht, mitunter sogar auf die alte Hassische zurückgreifen. In die Arien mit verkürztem Dacapo aber bringt er dadurch einen neuen Zug, daß er bei der Wiederholung gelegentlich nicht mehr rein mechanisch die erste Hälfte des Hauptteils einfach wegläßt, sondern mit dem Hauptthema beginnt und dann erst im weiteren Verlaufe kürzt, sodaß das Dacapo nunmehr eine gedrängte Übersicht über die Hauptgedanken des Satzes bringt. Mozart ist in seinen Jugendopern auf diese seelisch weit feiner begründete Form bald zurückgekommen.

Im inneren Bau ist Bach, hierin offenbar dem Einflusse Majos folgend, ein Meister scharfer Gegensätze geworden und hat damit bei seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, namentlich bei Mozart, die tiefsten Spuren hinterlassen. Vom Alessandro ab geht es sowohl in seinen Sinfonieallegros, als auch in den großen Anfangsritornellen seiner Arien selten ohne scharf kontrastierende Seitenthemen[5] ab, die obendrein zumeist noch durch nachdrückliche Halbschlüsse spannend vorbereitet werden. Daß sie in den älteren Werken noch mit Vorliebe Solo- oder Konzertinocharakter tragen, deutet auf den Einfluß des Instrumentalkonzerts hin.

Auch im Ausdruck ist Bach schon in seinen ersten Opern der richtige Neuneapolitaner: gemacht und aufdringlich in seinem Pathos, ausschweifend in der Koloratur, dagegen meist echt und glücklich im Lieb-

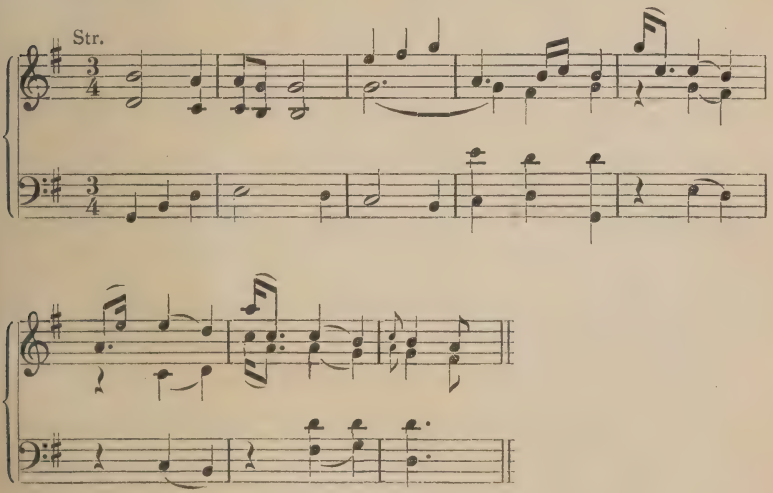
[1] H. Abert, ZfM I 313 ff. [2] Dies betont sehr richtig Reichardt im Mus. Almanach von 1796. [3] Daß diese Oper schon 1758 entstanden ist, wie Gerber berichtet, möchte ich mit M. Schwarz a. a. O. 410 f. bezweifeln, da die Briefe nichts davon wissen. Sie wurde wohl erst 1761 in Neapel aufgeführt. [4] Darnach ist Burney Gen. Hist. IV 483 zu berichtigen. [5] Eigentliche „Gesangsthemen" kommen allerdings erst in London vor.



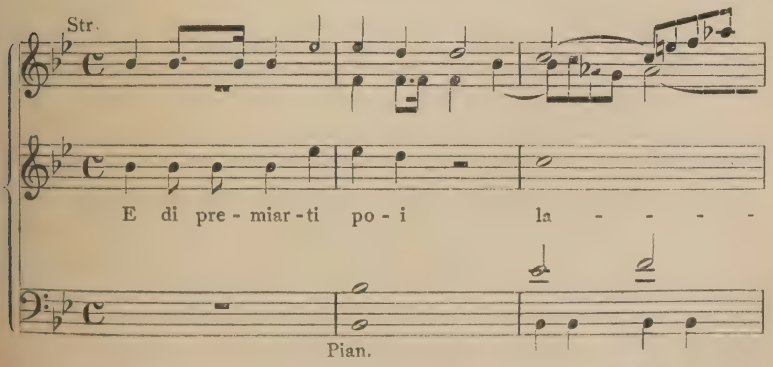
J. Christian Bach

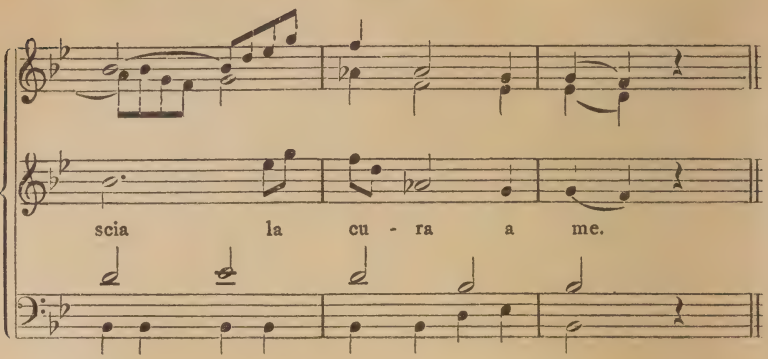
Ölbildnis von Matthieu (1774). Kgl. Bibliothek, Berlin

lichen und Zarten. Was Wohllaut und sinnliche Schönheit anbetrifft, ist er weit weniger zurückhaltend als der herbere Majo, es gelingen ihm hier mitunter Töne von wahrhaft berauschender Wirkung, die kein Zeitgenosse erreicht hat. Neben dem italienischen Wohllaut kündigt sich aber ein merkwürdig schwärmerischer, bisweilen verträumter Zug an, wohl der einzige, der in diesen Opern auf die deutsche Abkunft ihres Schöpfers hinweist. Hier stehen wir bereits hart vor den Toren Mozartscher Kunst. Man vergleiche z. B. gleich das Andantethema der Sinfonie zum Catone:

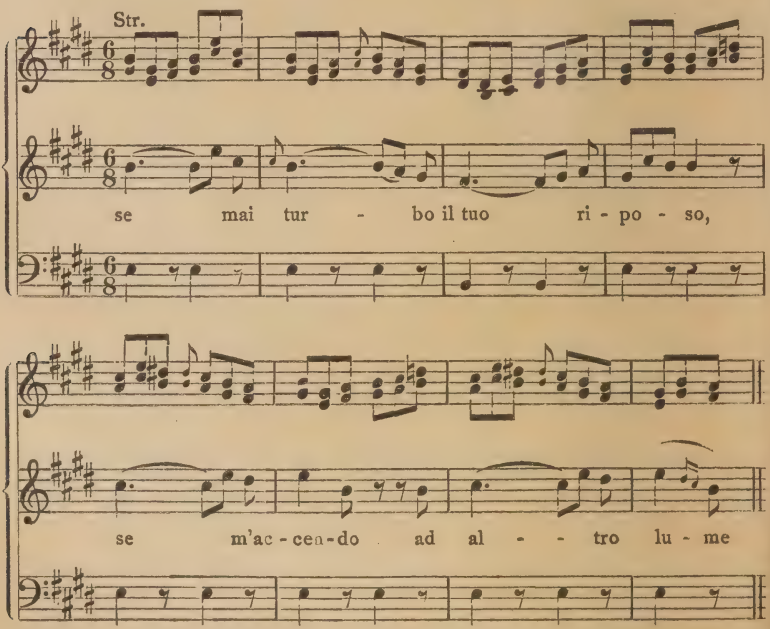


oder in derselben Oper den Mittelsatz der Arie I 2 (Non ti minaccio):

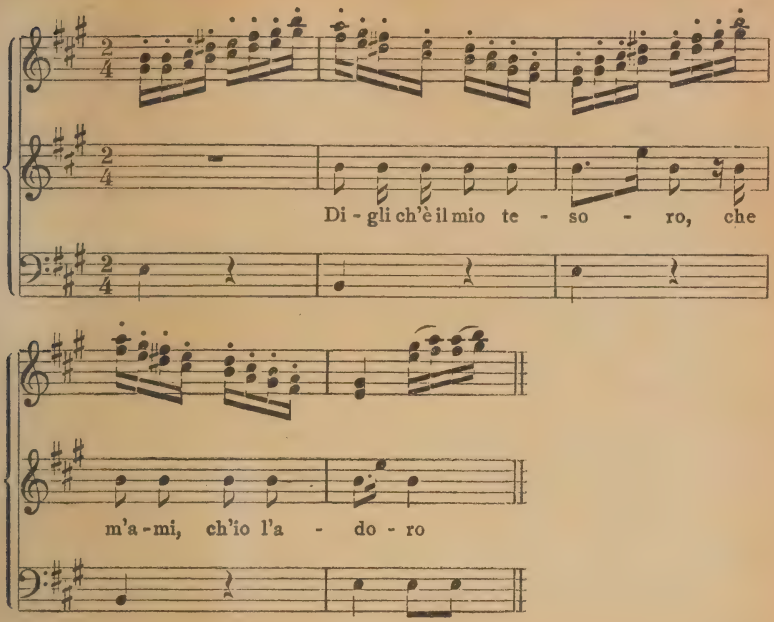




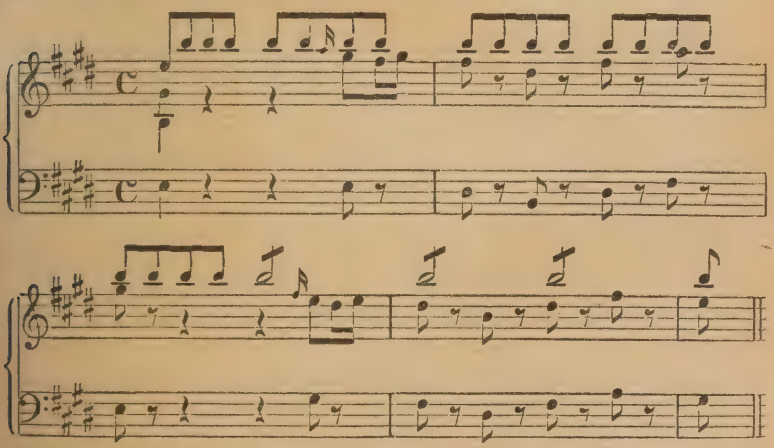
endlich im Alessandro die fast romantisch klingende Hauptmelodie des Duettes Se mai turbo (I 9):



Auch sonst wird man fast auf Schritt und Tritt an Mozarts Ausdrucksschatz gemahnt, wie z. B. im Alessandro II 9 (Digli che son fedele) mit den Skalengängen und dem bei Bach noch häufiger als bei Majo vorkommenden melodischen Quartensprung:



aber auch im Catone II 2 (Va ritorna):



Eine weitere Eigentümlichkeit Bachs kündigt sich ebenfalls schon in diesen ersten Opern an: die Vorliebe für Stücke mit obligaten, meist sehr virtuos geführten Bläsern, namentlich Oboen und Fagotten. Von

den Seccopartien aber spricht die Tatsache genug, daß sie in den beiden Neapeler Partituren überhaupt nicht aufgezeichnet sind.

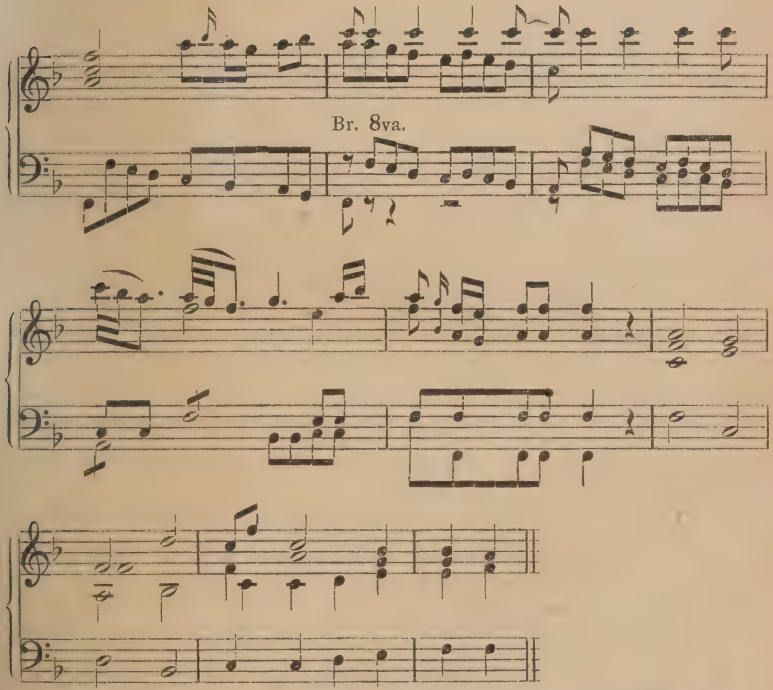
Die Londoner Opern setzen das hier Begonnene folgerichtig fort. Die moderneren Arienformen werden häufiger, ohne daß die ältere ganz verschwände. Als weitere kommen seit dem Caratacco (1767) das Rondo, seit dem »Temistocle« (1772) größere, dem Buffofinale nachgebildete, allerdings weit mehr rein musikalische als dramatische Ensembles und endlich Chöre, sogar teilweise Gluckschen Stiles, hinzu[1]. Aber auch der orchestrale Teil wird beträchtlich erweitert, namentlich durch den Hinzutritt der Klarinetten vom Orione ab (1763), die Mozart also nicht erst bei seinem Mannheimer Aufenthalt kennen lernte. Bach hat ihre Bekanntschaft wohl auf der Durchreise in Paris gemacht[2]. Der Charakter des Außergewöhnlichen, der diesem Instrument in seinen ersten Zeiten, z. B. auch in der Buffooper, anhaftet, zeigt sich auch hier noch in besonderen Stimmungsbildern, wie z. B. der Ombraarie Lucio Silla I 4, daneben taucht sie freilich auch schon im Tutti rascher Sätze neben den anderen Bläsern auf. (Arie Ah si resta, Tem. III 5; Lucio Silla, erster Satz der Sinfonie). Alle konzertierenden Bläser aber sind mit höchster Virtuosität behandelt, mit der die Singstimme in ihren schweifenden Koloraturen wetteifert, ja sie haben mitunter sogar schon im Anfangsritornell freie Kadenzen (Tem. I 10, II 5).

Was Bach sehr zu seinem Vorteil von den andern Neuneapolitanern unterscheidet, ist sein gediegener Orchestersatz, wohl das einzige Erbteil aus der Schule seines großen Vaters. Er begnügt sich nicht mit dem einfachen Mitspielen der Gesangsmelodie durch die Instrumente oder mit primitiven harmonischen Begleitungen, sondern er läßt die Instrumente häufig ihren eigenen Weg gehen und strebt auch innerhalb des Orchestersatzes nach einer selbständigen Führung der Mittelstimmen, sei es in Imitationen oder in der malerischen Art, wie z. B. Jommelli die zweiten Violinen behandelt hatte[3].

Auch die Themengegensätze der Arienritornelle sind in London in-

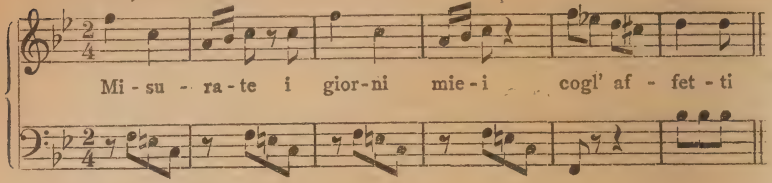
[1] Der Chor Fuor di quest' urne dolenti (Lucio Silla I 7), motivisch und instrumental mit dem vorhergehenden Akkompagnato verbunden, gemahnt textlich wie musikalisch an den ersten Chor des „Orpheus", den Bach 1769 für London und 1774 für Neapel mit eigenen Zusätzen versehen hat. Vgl. R. Engländer, Gluckjahrb. II 26 f. [2] In der Zanaida (Arie: Se spiego le prime vele) erscheinen sie zusammen mit Taille, Oboe und Horn. Im Temistocle und Silla findet sich die Bezeichnung Clarinetti d'amore, stets in F dur notiert, zwei im Violin- und eine im Baßschlüssel. [3] H. Abert, Jommelli S. 143, 159 f.

sofern noch verschärft worden, als die früher mehr figural gehaltenen zweiten Themen jetzt wirklichen Gesangscharakter erhalten. Da außerdem ihr äußerer Umfang bedeutend gewachsen ist, so gleichen viele davon geradezu den Themengruppen von Bachs Sonaten oder gar den Anfangstutti seiner Konzerte. Allerdings hat man auch hier häufig genug den Eindruck weniger eines Musikdramatikers, der den Inhalt seiner Arien auf die einfachsten Stimmungsgegensätze bringen will, als eines süddeutschen Sinfonikers, dem es um eine Themengruppe mit Haupt- und kontrastierendem Seitenthema zu tun ist. Der Musiker überwiegt auch hier den Dramatiker. Zur Einführung und Beschaffenheit der Gesangsthemen selbst vergleiche man das Ritornell der genannten Arie in der Zanaida:

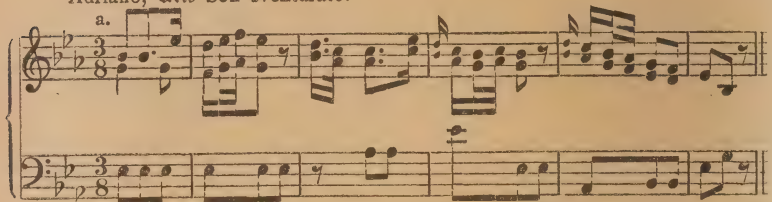
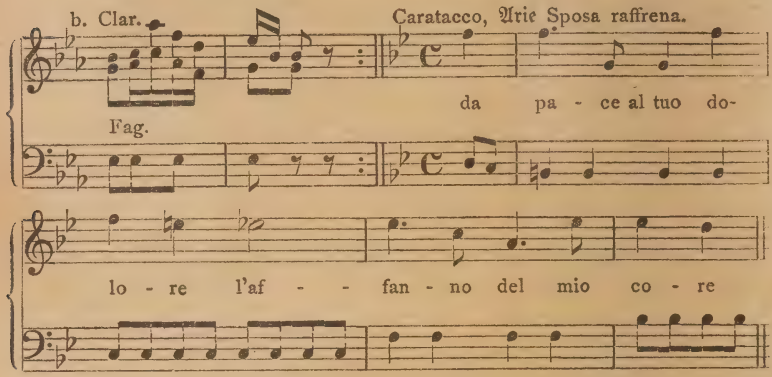


Als Melodiker hat Bach in London seinen Höhepunkt erreicht. Eine Masse von Themen und melodischen Wendungen von ihm hat in Mozart bis in seine Reifezeit hinein unbewußt nachgeklungen. Nur einige wenige Beispiele:

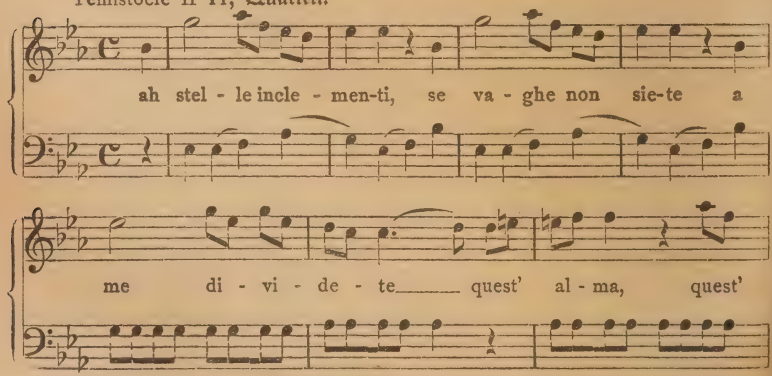
Orione, Arie Se volete eterni dei.



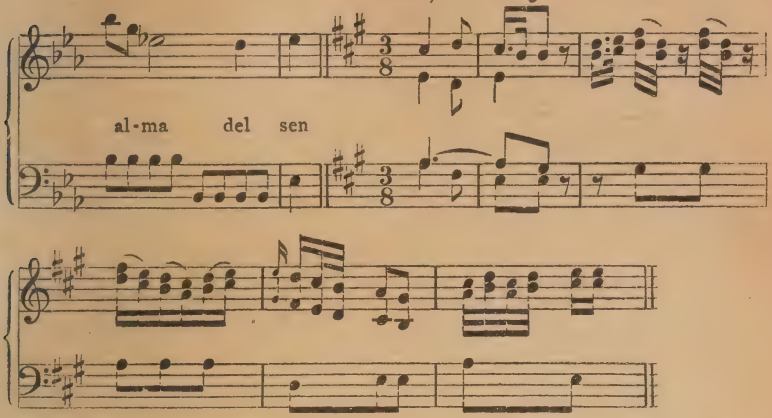
Adriano, Arie Son sventurato.



Temistocle II 11, Quartett.



L. Silla, Arie III 5.



Auf italienischer Grundlage aber hat Bach in London einen besonderen Satztypus entwickelt, der sich bereits im Catone und Alessandro ankündigt und dann ebenfalls bis zu Mozart hin verfolgen läßt. Es sind langsame, meist als Largo bezeichnete und in Es dur stehende Sätze[1] mit schön geschwungener, oft in berückenden Wohllaut getauchter Melodik zum Ausdruck dunklen, schwärmerischen Sehnens oder auch verhaltenen Bangens, Träumereien voll süßer Wehmut mit einem entschieden deutschen Grundton, den weder Majo noch Piccinni, sonst Bachs nächste Geistesverwandte, aufzuweisen haben. Händelsche Eindrücke mögen zugrunde liegen, nur daß bei dem viel weicheren Bach alle herberen und menschenfeindlichen Züge fehlen. Ihre höchste Verklärung haben diese Sätze in Ilias Arie »Se il padre perdei« (II 2) in Mozarts Idomeneo und in der Kavatine der Gräfin im Figaro gefunden.

Bachs Spuren sind uns bei Mozart bereits mehr als einmal begegnet[2]. Tatsächlich blieb er Bachs Gesangskunst dauernd verpflichtet, auch als er der modischen Art dieses „galantesten" aller Söhne Sebastians innerlich längst entwachsen war.

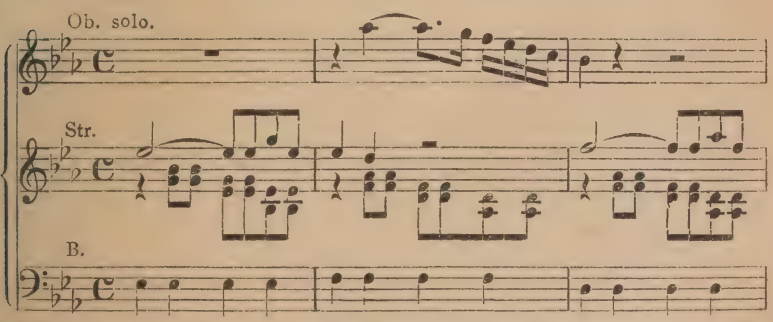
So war Mozart der neuneapolitanische Geist bereits längst in Fleisch und Blut übergegangen, als er mit seinen italienischen Vertretern in unmittelbare Berührung trat. Einen der ältesten lernte er

[1] Es dur ist bei den älteren Neapolitanern die Tonart des dunklen, feierlichen Pathos, namentlich bei der Anrufung von Gottheiten und bei Geisterszenen vgl. Abert a. a. O. S. 179. [2] S. o. S. 131. 134.

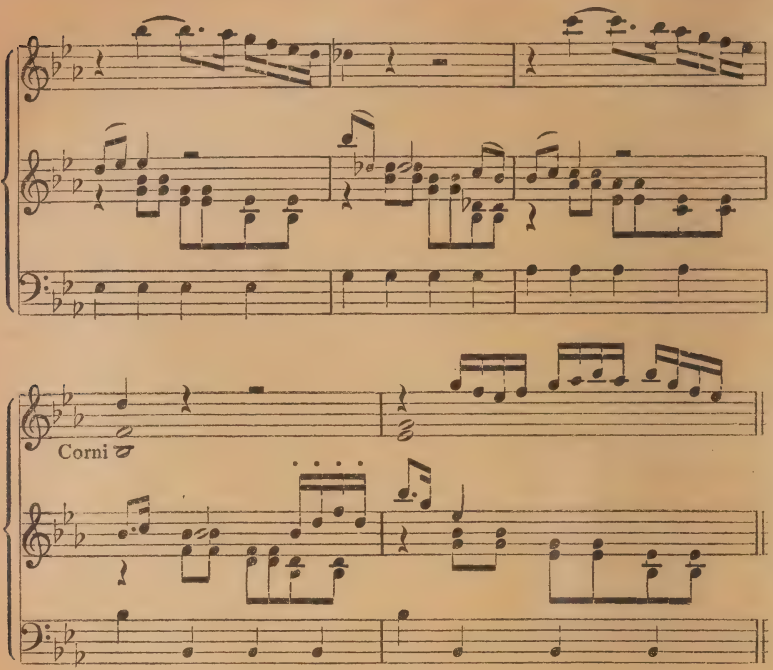
gleich in Mailand kennen: G. B. Lampugnani (1706—1781). Soweit seine nur spärlich erhaltenen Opern ein Urteil gestatten, ist das Bild dasselbe wie bei Bach, nur daß die melodische Erfindung nicht so stark und die Orchestration nicht so glänzend ist. Auch was die Themengegensätze anbetrifft, ist Bach entschieden der modernere. Dagegen berühren sich beide in dem verstiegenen Pathos ihrer ernsten Arien und ihren oft ungeheuerlichen Koloraturenketten (häufig auf gleichgiltige Worte wie la, siete usw.) mit einem dritten Meister, G. Latilla (1711—1791), der Lampugnani zwar an Phantasie, aber auch an dramatischer Sorglosigkeit übertrifft und überhaupt gerne den Demagogen auf der Opernbühne herauskehrt. Seine beste Oper, der Antigono (1775), durchaus modern im Bau der Arien (auch das Rondo taucht auf) und in der reichen Instrumentation, verkörpert das Ideal der ganzen Richtung in besonders wirkungsvoller Weise. Noch wichtiger aber ist für Mozart N. Piccinni (1728—1800), der spätere Gegner und schließliche Anhänger Glucks, geworden. Piccinnis Hauptstärke lag freilich auf dem Buffogebiete, aber gerade diese Tatsache hat ihn auch in der opera seria zu einem wichtigen Neuerer gemacht. Schon bei Majo sahen wir einzelne Stilelemente aus der opera buffa auch in die seria eindringen; Piccinni hat aber damit weit mehr Ernst gemacht, als alle seine Vorgänger und Mitbewerber. Das betrifft vor allem die Orchesterbehandlung. Vom Ciro (1759) an neigt er immer stärker dazu, ganze Arienbegleitungen nach Buffoart aus kurzen, plastischen Orchestermotiven herauszuspinnen, die dem seelischen Verlaufe gemäß in der mannigfachsten Art abgewandelt werden. Auch das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester beginnt sich dem Buffovorbild entsprechend zu ändern: hier fängt das Orchester ein Zwischenspiel an, in dessen Verlauf die Singstimme ganz überraschend einsetzt, dort schlagen beide zusammen mit großer poetischer Wirkung motivische Brücken über ganze Szenen hinweg (Demetrio II 9, Artaserse III 7 und namentlich Alessandro II 12, wo mit feiner dichterischer Absicht ein Motiv aus II 5 wiederholt wird). Das ist ganz die sinnige Art dieses Meisters, der, vom Dramatiker großen Stiles weit entfernt, seine Hauptwirkungen durch solche feinen Einzelzüge erzielt. Seine an der Buffokunst geschulte, außerordentlich schmiegsame Orchesterbehandlung hat ihm aber auch noch weitere orchestrale Fortschritte eingegeben. Von der Zenobia von 1756 an wimmelt es nämlich in seinem Orchester von allerhand Zügen, die die moderne Forschung bisher der Mann-

heimer Schule zuzuschreiben geneigt war[1], von „Seufzern", „Vögelchen", „Walzen" u. dgl., auch das Crescendo[2] tritt auffallend häufig auf, und zwar, ganz wie in Mannheim, im Verein mit sequenzenmäßig aufsteigenden Motiven; schöne Wirkungen dieser Art, auch auf langen Haltetönen, konnte Mozart in Cesare e Cleopatra 1770 hören. Daß Piccinni alle diese Züge dem Mannheimer Stamitz verdankte, ist höchst unwahrscheinlich; sie treten schon in seinen ersten Werken zu Tage und außerdem lehrt sein ganzes Schaffen, daß er von allen Italienern für die reine Instrumentalmusik am wenigsten Sinn und Zeit hatte. Er muß also aus anderen Quellen geschöpft haben. Für das Crescendo war das ohne allen Zweifel Jommelli[3], für alles übrige aber lassen sich Belege aus der italienischen Oper, besonders der komischen, beibringen. Was Stamitz der italienischen Oper verdankt, verdiente besonders untersucht zu werden, jedenfalls würde sich herausstellen, daß die große Stilwandlung zwischen den älteren und den jüngeren Klassikern, was ja auch aus inneren Gründen wahrscheinlich ist, nicht das Werk eines einzelnen Meisters und seiner Schule, sondern auf weit breiterer Grundlage erwachsen ist. Der große und eigentümliche Anteil, den Stamitz daran hat, und seine Bedeutung für die deutsche Instrumentalmusik werden dadurch natürlich nicht berührt.

Auch der konzertierende Stil, den Piccinni gleich allen seinen Zeitgenossen besonders liebt, wird bei ihm weit leichter und elastischer. Soloblåser erhalten sehr oft eine ganz moderne Streicherbegleitung in gebrochenen Akkorden, treten aber auch sonst mit ausdrucksvollen, selbständigen Motiven auf, wie im Ciro III 13 (Arie Bell'alma se ancora):



[1] H. Riemann, DTB VII 2. Einleitung. [2] Piccinni nennt es von der Zenobia an stets accrescendo. [3] Abert S. 446.

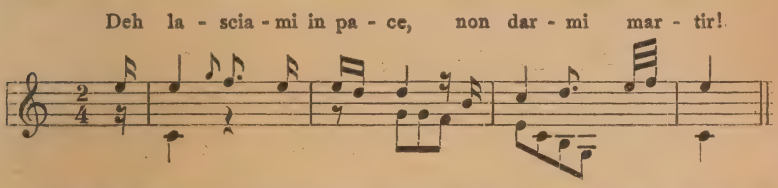


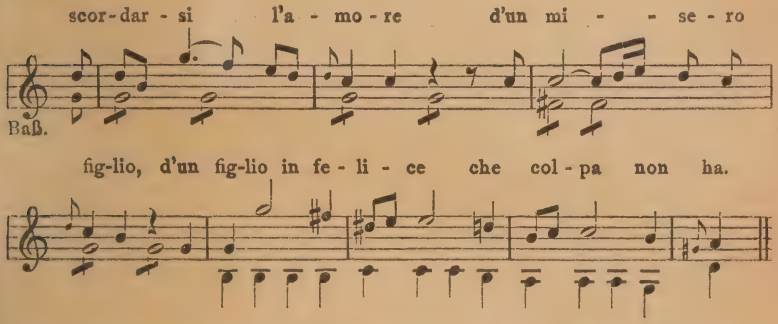
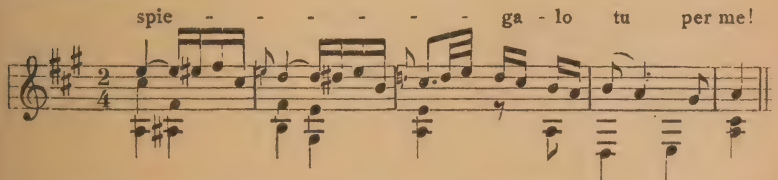
Auch die Form handhabt Piccinni als geborener Buffokomponist mit bemerkenswerter Freiheit. Die kleine liedmäßige Kavatine liebt er besonders, vom Cesare an tritt zu den drei Arienformen[1] noch das Rondo. Den raschen Arien schickt er gerne langsame Einleitungen voraus, deren Gedanken mitunter im folgenden Allegro in großen Notenwerten wiederkehren. Auch nehmen nach Bachs Vorbild die Themengegensätze in den Ritornellen im Verlauf seiner Entwicklung stetig zu.

Von heroischer Kraft ist freilich bei Piccinni noch weniger zu verspüren, als bei den bisher genannten Meistern. Er war als Mensch und als Künstler eine friedfertige, beschauliche, ja versonnene Natur. Seine ernsten Opern entbehren des sinnlichen Zaubers der Bachschen, sie sind mitunter eintönig und überempfindsam. Aber auf der anderen Seite nimmt der neuneapolitanische Grundzug der Weichheit bei ihm nicht

[1] Die alte Hassische Form hält sich am längsten in den großen Bravurarien. Bis zum Ciro (III 8, vgl. Zenobia III 1) finden sich noch einzelne merkwürdig streng gehaltenen Stücke, die an Piccinnis Lehrer Leo gemahnen.

selten eine sehr sympathische, trauliche und herzliche Färbung an. Auch hier ist seine Buffokunst den opere serie zu Gute gekommen; der fein stilisierte Volkston naiven oder elegischen Charakters, der die Buffoopern auszeichnet, klingt z. B. schon in der Zenobia durch die ganze Partie der Egle hindurch, man vergleiche aber auch das Thema der Arie Deh lasciami (Cajo Mario II 4) mit dem innigen Terzschluß:



Dieser rührende, innige Ton erscheint bei Piccinni stets, wenn es sich um Sehnsucht, flehendes Bitten u. dgl. handelt, vgl. z. B. die in ihrem Hauptthema später von Mozart übernommene Arie Mi scacci sdegnato (Artaserse II 2)[1]:

er adelt mitunter sogar die Koloratur, wie in der Arie Dovrei, mano (Didone I 2):

Der romantische Zug, der solchen Naturen häufig zu eigen ist, findet sich auch bei Piccinni. Keiner von seinen Zeitgenossen hat den

[1] Später in den Cesare I 6 (Care pupille) übernommen.

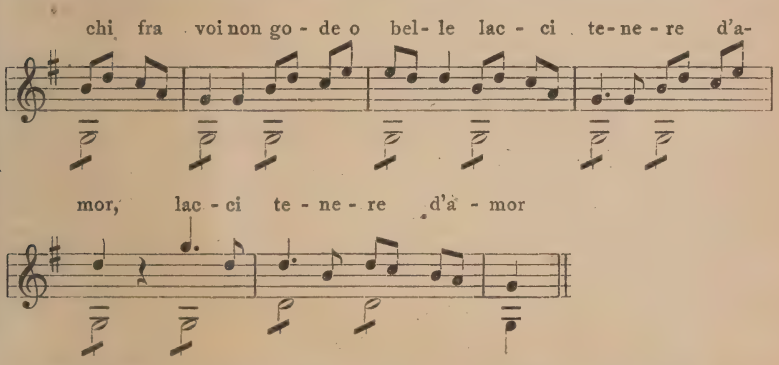
plötzlichen Wechsel von Dur und Moll, der, wie das Beispiel D. Scarlattis zeigt, der ganzen damaligen italienischen Kunst besonders geläufig war, für die Zwecke der Oper so sinnvoll auszunützen verstanden wie er. In derartigen Szenen, wo plötzlich dunkle Wolkenschatten über ein helles Bild hingleiten oder umgekehrt ein heller Lichtstrahl überraschend durch düsteren Nebelflor bricht, zeigt sich deutlich, welch feiner poetischer Kopf Piccinni war, ja er biegt unter dem Drucke des dichterischen Gedankens gelegentlich überhaupt aus den herkömmlichen Geleisen heraus[1]. Endlich neigt er dazu, in einzelnen Mollarien sich in die trübe Stimmung förmlich hineinzuwühlen, so daß die Durtonart kaum einmal flüchtig berührt wird[2].

Das sind alles Züge, die im Gemüte des jungen Mozart einen lebhaften Widerhall finden mußten, und tatsächlich finden wir die Spuren der Piccinnischen Kunst in einzelnen seiner Arien greifbar vor.

Aus weit härterem Holze als der liebenswürdige Piccinni war der spätere Lehrer Cherubinis, Giuf. Sarti (1729—1802) geschnitzt, dessen Schaffen freilich weniger für Mozarts Jugendopern als für Idomeneo und Titus wichtig geworden ist. Seine Werke beweisen deutlich, daß auch aus der neuneapolitanischen Oper noch dramatisches Feuer herauszuschlagen war, wenn sie ein Künstler meisterte, dem außer Sentimentalität und Tändelei auch noch ernste und kräftige Töne zu Gebote standen. So ist Sarti der bedeutendste Vertreter dieser Kunst geworden, ja Heinse zählt ihn nicht nur zu den älteren Neapolitanern, sondern stellt seinen Giulio Sabino sogar noch über Glucks Taurische Iphigenie[3]. Das hat wohl seinen Grund in Sartis großen dramatischen Akkompagnato-Szenen, in denen er allerdings sämtliche Neuneapolitaner um Haupteslänge überragt. Aber Form und Stil seiner Arien und seine virtuose Orchesterbehandlung weisen doch auf die neue Zeit hin, auch beweist die mehr auf äußere Wirkung als auf dramatischen Ernst angelegte Haltung so mancher Arien, sowie die Neigung zu übermäßiger Koloratur, daß die Selbstverleugnung der älteren Meister dahin war[4]. Trotzdem hatte Sarti von allen damaligen

[1] Schon in dem Duett Zenobia II 4 antwortet Tiridate ganz überraschend mit einem neuen Thema in Moll, im Catone II 10 schließt das Terzett, das in Dur begonnen hat, in Moll ab. [2] Vgl. Demetrio II 6, 10. Antigono II 9. [3] Hildegard von Hohenthal V 251, VI 11. [4] Bezeichnend ist die Schlußszene des Giulio Sabino (von III 4 an), wo auf eine dramatisch äußerst lebendige Soloszene ein recht banales Duett folgt.

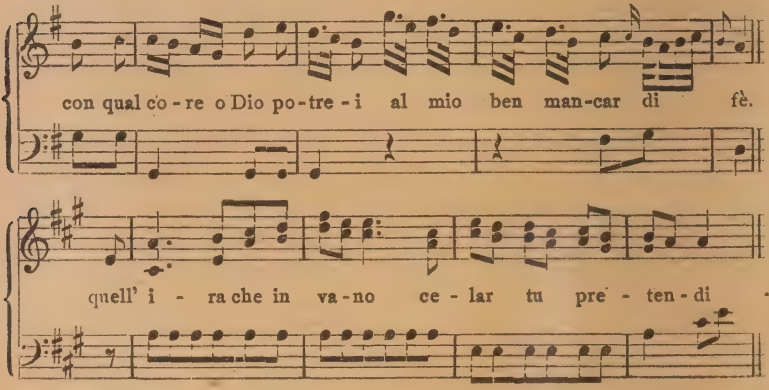
Opernkomponisten noch das lebendigste Gefühl nicht allein für den Stil der Metastasioschen Kunst, sondern auch für die Größe des alten Renaissanceideals. Gerade in seiner besten Oper, dem Giulio Sabino (1781), strebte er ihm mit allen verfeinerten Mitteln der modernen Kunst gerecht zu werden. Auch die äußere Form hat er mit Glück erweitert. Neben den damals modernsten Arienformen bevorzugt er, wiederum nach dem Vorbild der Buffooper, die mehrteilige Arie und besonders das Rondo. Dabei erscheint regelmäßig ein sichtlich von den Franzosen beeinflußter, gavottenhafter, oft etwas leiriger Melodietypus, der dann in Mozarts „Titus" (Rondo des Sextus II 7, Allegro) wiederkehrt. Vgl. Sartis Alessandro e Timoteo (1782), Rondo: Bella Dea[1]:

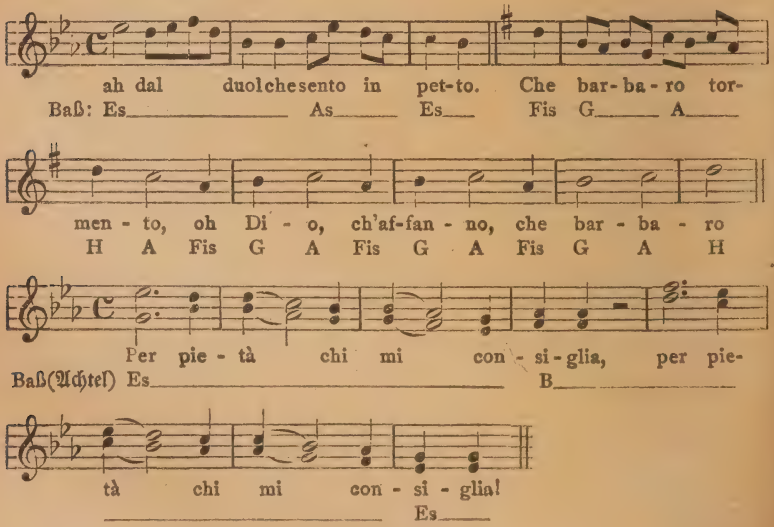


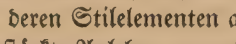
Ensembles und Chöre finden sich auch bei Sarti noch sehr selten, mit Ausnahme des für das ja von jeher franzosenfreundliche Parma geschriebenen Alessandro e Timoteo, wohl der formenreichsten Oper der ganzen Schule[2]. Dagegen ist sein Orchester äußerst schmiegsam und dabei von glänzender äußerer Wirkung[3]. Bezeichnend ist dafür, daß er bereits in dem sonst noch durchaus altmodischen Ciro (1754, Arie II 9 Men bramosa) ein sonst in der Oper sehr seltenes Cembalosolo einführt. An den Akkompagnatos hat das Orchester einen reichen

[1] Dieser Typus tritt bei Sarti schon vorher auch in nicht als Rondos bezeichneten Arien auf, vgl. Cleomene (1770) I 13, Ifigenia in Aulide (1777) I 4. [2] Sie enthält neben großen Akkompagnatos auch zahlreiche Ballette, Ensembles und Chöre. Die Furienballette stehen ersichtlich unter Gluckschem Einfluß. [3] Auch hierin ist der Alessandro bemerkenswert. Er verlangt zu dem gewöhnlichen, virtuos behandelten Orchester noch Klarinetten (die sich übrigens schon in der Ifigenia von 1770 finden), Corni piccoli, Englischhorn und Serpentone. Gelegentlich treten auch zwei Orchester auf.

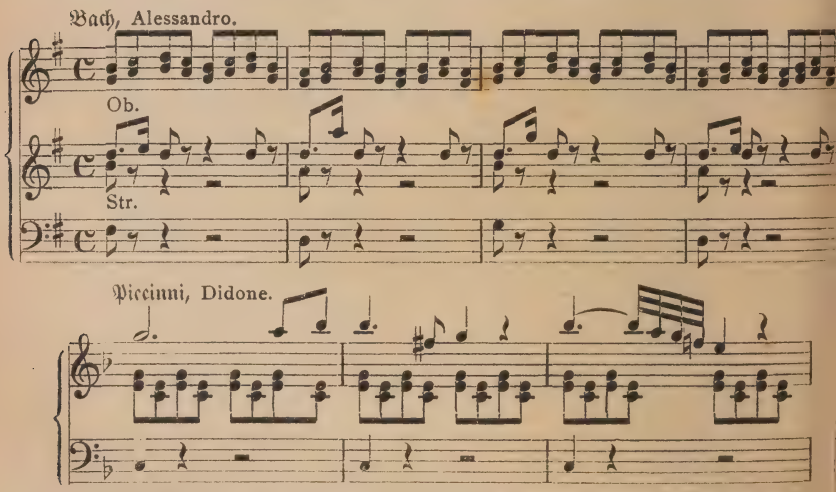
Anteil, manchmal sogar mit kleinen selbständigen Sätzen; freilich tritt auch dabei schon eine Sartische Eigentümlichkeit zu Tage, die sich auch in manchen Arien findet und wiederum an den jungen Mozart gemahnt: die Neigung, mit den Motiven verschwenderisch umzugehen. Denn auch Sarti ist ungewöhnlich reich an Ideen, und zwar sowohl volkstümlicher Art, vgl. Giulio Sabino II 5 und 11 (beide Male freilich textwidrig):

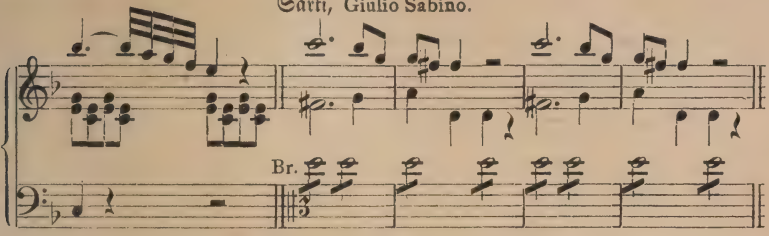


als auch kunstmäßiger, oft überraschend moderner Natur, vgl. Cleomene II 11, 5, Ifigenia II 5:

In allen drei Beiſpielen iſt die Verwandtſchaft mit Mozart mühelos zu erkennen.

Auch Pietro Guglielmi, der Vater (1727—1804), gehört in dieſe Reihe[1] und zugleich zu den Meiſtern, die, in der Buffooper beſonders ſtark, verſchiedene von deren Stilelementen auch auf die opera seria übertragen haben: die verſtärkte Anlehnung an die volkstümlichen Tanz- und Marſchmelodien, die beweglichen kleinen Orcheſtermotive, und die Vorliebe für kleine, ſpannende Rezitative in den Arien. Seine eigentümliche und flotte Rhythmik iſt ihm dabei beſonders zu ſtatten gekommen; auffchlagende Synkopenmotive wie  ſind bei ihm nichts Seltenes. Auch die Rondoform mit der franzöſiſchen Melodik, die wir ſchon bei Sarti antrafen, bevorzugt er nicht allein in den Sologeſängen, ſondern auch, ein weiteres Zeichen für den Einfluß der Buffooper, in den Enſembles, die, gleich den Chören, ſeit Piccinnis Übertritt in das Lager Glucks auch in der italieniſchen opera seria wieder häufiger werden[2]. Neuneapolitaner aber iſt Guglielmi in dem oft bis zur Leirigkeit undramatiſchen Ton mancher ernſten Arien[3], in dem aufdringlichen Koloraturengepränge und in dem glänzenden Orcheſtergewand mit den vielen konzertierenden Arien und dem Streben nach neuen Klangwirkungen[4]. Mit Sarti gemein hat er die Neigung, in den Ritornellen und im Verlauf der Arien möglichſt viele gegenſätzliche Gedanken zu bringen und ſo das Verfahren Chr. Bachs auf die Spitze zu treiben. Die Form der Arien ſchwankt zwiſchen dem älteren und neueren Typus hin und her[5]; aus der Buffokunſt ſtammt der häufige Brauch, dem raſchen Teil einen langſamen voranzuſchicken. Trotz allen Schwächen ſind Guglielmi aber doch auch Szenen von echt dramatiſcher Wucht gelungen, wie der orcheſtral glänzend geſchilderte Tempelbrand im Enea, die freie Orakelſzene im Laocoonte[6] und die Beſchwörung von Ajax' Schatten in der Ifigenia.

[1] G. Buſtico, P. Guglielmi 1899 und vor allem F. Piovano RMJ 1905 (über die Chronologie von G.s Werken). [2] Vgl. die Felicità d'Anfrisio (1783) und Enea e Lavinia (1785). [3] Auch die ſog. „Bettelkadenz" iſt bei ihm auffallend häufig. [4] Hierher gehören das Celloſolo und die voce umana (ſ. o. S. 239) im Enea, die Arpa und die 4 Hörner in der Felicità, namentlich aber im Laocoonte (1787) die Teilung des Inſtrumentalkörpers in eine »Banda« (von Oboen, Klarinetten und Hörnern) und »Orchestra«. Die Klarinetten ſind ſchon in der »Semiramide« (1776) mit großer Wirkung verwandt. [5] So beſonders in der Semiramide. [6] Ein großes, mehrgliedriges Satzgebilde im Stil der Buffofinales mit rondoartigen Wiederholungen. Das Orakel ſelbſt redet freilich im gewohnten Akkompagnatoſtil

Die Ouvertüren dieser Meister gemahnen zwar größtenteils noch an die Oberflächlichkeit der älteren Zeit, zeigen jedoch daneben auch schon Spuren des verjüngenden Einflusses, den die mittlerweile erstarkte Konzertsinfonie auch auf die Ursprungsform auszuüben begann. Es tauchen bereits, wie in der Buffooper, einsätzige Sinfonien auf, wie in Guglielmis Laocoonte, die französische Form wird häufiger, und in der neapolitanischen mehren sich nach dem Muster der Pariser opéra comique die Versuche eines strafferen Zusammenschlusses der drei Sätze, namentlich in der Art, daß der dritte Satz die thematische Fortsetzung des ersten bildet und das Andante demgemäß mehr als Episode erscheint. Am lockersten und rückschrittlichsten geht es noch in den Durchführungsteilen zu, wo sogar nicht selten ganz neue Themen eingeführt werden[1]. In den Themengruppen treten dagegen jetzt die Seitenthemen in einen ausgesprochenen Gegensatz zu den Hauptthemen, am stärksten bei Bach, während Piccinni und Lampugnani noch zwischen alter und neuer Art schwanken. Diese Seitenthemen sind aber augenscheinlich von der Buffosinfonie beeinflußt: es sind merkwürdig kurzatmige Gebilde, nach alter Konzertinoart meist nur von drei Instrumenten, oft ohne Baß ausgeführt und vom eigentlichen Gesangscharakter noch weit entfernt[2]:

mit langen Streicherakkorden, hat aber dafür ein charakteristisches Motiv der »banda« (Hörner und Fagotte), das auch die folgende Szene beherrscht. [1] Bach: Temistocle, Lucio Silla; Piccinni: Cajo Mario, Cid; Latilla: Antigono; Guglielmi: Ricimero (1777), Semiramide. [2] Vgl. die Seitenthemen der Wiener Sinfoniker oben S. 147 f.

Sarti, Giulio Sabino.

Auch die Reprisen haben noch keine feste Gestalt angenommen; sie schwanken beständig zwischen der verkürzten und der unverkürzten Form, gelegentlich taucht aber auch hier noch zu guter Letzt ein ganz neues Thema auf (Piccinni, C. Mario, Bach, L. Silla). Bei Sarti endlich findet sich im Giulio Sabino eine Stretta, die sich allerdings am Schluß wieder in ein großes Diminuendo verliert[1].

Während die langsamen Sätze Bau und Charakter kaum geändert haben, bringt der letzte Satz bei Bach (L. Silla) und Sarti (Ciro[2]) als neue Form das Rondo hinzu. Piccinni dagegen wiederholt mitunter an seiner Stelle einfach die Reprise des ersten Satzes (C. Mario, Artaserse), ein merkwürdiger Versuch, den ursprünglich einsätzigen Charakter der Sinfonie wieder in Erinnerung zu bringen.

Das ist in den großen Grundzügen die Umgebung, in die Mozart mit seinen seriösen Opern eintrat. Im einzelnen werden sich noch manche neuen Fäden anknüpfen lassen, der allgemeine Charakter wird indessen dadurch kaum geändert werden. Strengen dramatischen Ansprüchen hält diese Kunst gewiß nicht Stand; sie ist vielfach überreif, aber sie hat doch einen eigentümlichen, hoch entwickelten Stil, der sie im Einzelnen noch zu großen und echten Wirkungen befähigte. Daß es nicht leicht war, die Italiener auch jetzt noch auf dem Gebiete ihrer opera seria zu erreichen, geschweige denn zu schlagen, sollte eben Mozarts Beispiel beweisen.

[1] Die Sinfonie des Alessandro ist einsätzig und leitet unmittelbar in den Chor über. [2] Angesichts der frühen Entstehung (1754) muß diese moderne Form befremden. Die Sinfonie ist höchstwahrscheinlich für eine spätere Aufführung nachkomponiert.

Mozarts Jugendopern

Das Oratorium La Betulia liberata

Die Reihe der dramatischen Werke Mozarts, die mit dem Mitridate beginnt und mit dem Re pastore schließt, steht wiederum unter dem Zeichen des Vaters. Er war es, der dem Sohne den Weg vorzeichnete, den er einzuschlagen hatte. Leopolds einziges Ziel war, ihm durch möglichst große und nachhaltige italienische Bühnenerfolge rasch zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen, und das konnte nach seinen bekannten Grundsätzen nur erreicht werden, wenn Wolfgang sich rückhaltlos der Partei anschloß, die damals das Heft in der Hand hatte, den Neuneapolitanern. Wolfgang aber ging um so williger darauf ein, als er ja bereits durch Chr. Bach einen gründlichen Vorgeschmack von jener Kunst erhalten hatte; er wußte es von Anfang an nicht anders, als daß es seine Aufgabe sei, den damals modernsten, zugkräftigsten Operngrößen nachzustreben und sie womöglich zu überbieten. Es waren also durchaus nicht ideale oder gar reformatorische, sondern lediglich praktische Rücksichten, die ihn zur opera seria hinführten. Wirklich verstehen wird aber unter solchen Umständen Mozarts Jugendopern nur der, der sich den Maßstab seines Urteils von den Neuneapolitanern holt und die Frage zu beantworten sucht, ob und wieweit es Mozart gelungen ist, es ihnen gleichzutun. Erst wenn dieses Verhältnis klargestellt ist, wird sich beurteilen lassen, was diese Werke auch für seine eigene Entwicklung bedeuten

[1] Früher war man allgemein geneigt, Mozart auch in der opera seria unbedingt die Palme vor den Italienern zuzuerkennen; auch O. Jahn vertritt noch diese Ansicht. Sie mußte fallen, sobald man die italienische Kunst, die man lange nur nach dem Hörensagen gelästert hatte, auch wirklich kennen zu lernen begann. Für eine objektive Beurteilung der Mozartschen Opern hat Fr. Chrysander in einer Reihe von Aufsätzen über den Mitridate (AMZ 1881 und 1882) die Bahn gebrochen; ihm folgt H. Kretzschmar Ges. A. II 259 ff.

Das Personenverzeichnis des Mitridate, re di Ponto (K.-V. 87, S. V. 5 mit Gr. Walderſees R.-B.)[1] iſt folgendes:

Mitridate, re di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia	Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata regina	Sig. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia	Sig. *Pietro Benedetti,* detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima	Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).
Ismene, figlia del re de' Parti, amante di Farnace	Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).
Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace	Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).
Arbate, governatore di Ninfea	Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).

Mitridate, der bekannte König von Pontus, hat vor ſeinem Feldzug gegen Rom ſeine Verlobte Aſpaſia unter der Obhut ſeiner beiden Söhne Sifare und Farnace zurückgelaſſen. Auf die falſche Nachricht von Mitridates Tod wirbt Farnace um Aſpaſias Liebe, worauf dieſe bei dem bereits heimlich von ihr geliebten Sifare Schutz ſucht. Den darob zwiſchen den Brüdern entbrennenden Streit beendet der wiederkehrende König, der Farnace eine Braut in Ismene mitbringt. Bald entdeckt er das Verhältnis ſeiner Söhne zu Aſpaſia und Farnaces verräteriſchen Verkehr mit Rom und beſchließt, ſie ſamt Aſpaſia zu töten. Schon hält Aſpaſia den Giftbecher in der Hand, als ihn Sifare ihr entreißt. Unterdeſſen kommt dem eingekerkerten und von den Römern befreiten Farnace ſein ſchimpfliches Verhalten zum Bewußtſein. Im Verein mit Vater und Bruder zerſtört er die römiſche Flotte, wobei Mitridate tödlich getroffen wird. Sterbend überläßt er Aſpaſia dem Sifare, während Farnace ſich nunmehr erbietet, Ismene zu heiraten. Ein Rachegeſang gegen die römiſche Tyrannenmacht ſchließt die Oper.

Die Oper beſteht mit Ausſchluß der Ouvertüre aus vierundzwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts (17) und des Quintetts am Schluß[2]. Die Originalpartitur ſcheint verloren gegangen zu ſein[3]; dagegen ſind mehrere einzelne Nummern in ver-

[1] Vgl. Chryſander a. a. O. WSJ I 341 ff. Von älteren Arbeiten vgl. L. v. Sonnleithner Caecilia XXIII 223 ff., XXIV 65 ff., XXV 65 ff. Ein Exemplar des Textbuches befindet ſich auf der Berliner Bibliothek. [2] Das Quintett fehlt in der Abſchrift des Pariſer Konſervatoriums, findet ſich aber in der des Britiſchen Muſeums (Köchel AMZ 1864, S. 495). Eine im Textbuch angegebene Arie der Aſpaſia im dritten Akt fehlt ganz. [3] Nach dem Rev.-Bericht (S. 30) iſt das Autograph durch Herrn Fr. Stage in Berlin zur Verſteigerung gekommen; der Käufer iſt nicht ermittelt worden. Dr. H. Watſon in Mancheſter fand 1890 bei dem dortigen Buchhändler Corniſh 9 Nummern des Mitridate im Original (Brie

schiedener Komposition erhalten; sie zeigen, daß Mozart, mehr wohl um den Sängern als um sich zu genügen, verschiedene Versuche machen mußte. Zu der ersten Arie des Mitridate (7) Se di lauri il crine adorno sind vier verschiedene skizzierte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aspasia (13) Nel grave tormento ist in einer verschiedenen Komposition angefangen, die aber schon im ersten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern sind in vollständiger Ausführung vollendet und haben späteren Bearbeitungen Platz gemacht[1].

Der Text ist ein lehrreiches Beispiel dafür, wie nahe die Librettistik Metastasios den Franzosen steht. Rhetorisches Heldentum, verschlungenes Liebesspiel, ein großer geschichtlicher Hintergrund, das Alles gemahnt an Metastasio, und nur dessen schönrednerischer Flitter fehlt. Trotzdem gehört dieses Buch zu den besseren seiner Gattung. Es ist geschickt angelegt und konnte dem Komponisten Gelegenheit zu echt dramatischen Wirkungen geben, wenn dieser Kom-

in der Musical Times vom 1. Juli 1890), unter denen sich auch die von Jahn angeführten Stücke befinden (s. folgende Anm.). Mit denselben zusammen fand er die Autographe der Klavierkonzerte in B und A (K.-V. 238, 488), die Stage und J. B. André in Berlin besessen hatten. Die von André verzeichneten Nummern gibt A. André in seinem handschriftlichen Verzeichnisse an (Köchel-Verz. S. 92). Diese Stücke waren also zusammen, und es waren also wohl nur die von Watson gefundenen Nummern Gegenstand der Versteigerung. Das vollständige Original des Mitridate muß nach wie vor als verschollen gelten (Deiters).

[1] Es sind folgende:

1 Arie der Aspasia Al destin, che la minaccia in G dur, lang ausgeführt, mit vielen Passagen, ziemlich steif.

8 Arie der Ismene In faccia all' oggetto, in B dur 3/4, mit einem Mittelsatz in G moll 2/4 Allegretto; recht hübsch, ohne ausgezeichnet zu sein.

12 Arie des Sifare Lungi da te, mio bene in D dur, Adagio, eine lange gehaltene, aber nicht frische Kantilene. Im Mittelsatz G dur 3/4 bricht sie ab.

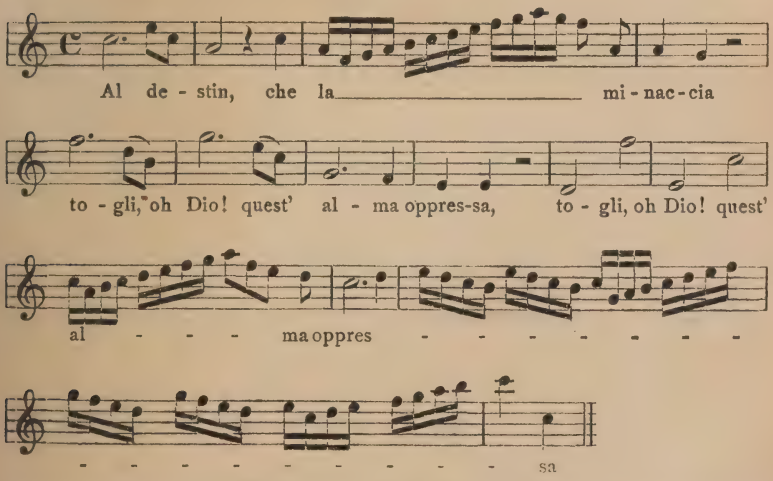
17 Duett in Es dur, viel länger ausgeführt; Adagio und Allegro werden beide wiederholt. Das Duett ist reichlich mit Terzenpassagen ausgestattet, übrigens etwas steif.

19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo, in F dur. Der Ausdruck ist stolz und kräftig, die Harmonien sind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb der Sänger sie verschmäht hat; die Arie, die an ihre Stelle getreten ist, geht gerade in dieser Hinsicht über das Gewöhnliche nicht hinaus. Die Angaben Köchels (S. 92) nach Andrés Verzeichnis dürften sich doch wohl trotz einer Abweichung bei der letzten Nummer auf dieselbe Sache beziehen; wer den Irrtum begangen, konnte nicht festgestellt werden. Übrigens ist auch über den Verbleib der Autographe dieser Nummer nichts bekannt. Vgl. den Rev.-Bericht (Deiters).

poniſt eben nicht ein 14jähriger deutſcher Knabe geweſen wäre. Abermals ſtand Mozart vor einer Aufgabe, der er ſeeliſch noch nicht gewachſen war.

Das einzige, was er dafür mitbrachte, war ſeine reiche muſikaliſche Ader, und es war darum ganz natürlich, daß er mit ſeiner Oper lediglich ein wirkungsvolles, großes Muſikſtück ſchaffen wollte. Es war ſein Glück und ſein Erfolg, daß dieſe Abſicht ſich mit den Anſprüchen des damaligen Publikums deckte; wäre er damit in der Zeit Jommellis und Traëttas hervorgetreten, ſo hätte ihn höchſtwahrſcheinlich auch ſeine Wunderkindſchaft nicht vor dem Durchfall geſchützt.

Unter dieſen Umſtänden, die nicht allein für den Mitridate, ſondern für alle italieniſchen Werke bis zum Rè pastore gelten, kann natürlich von einer durchgeführten dramatiſchen Charakteriſtik keine Rede ſein. Die finſtere Hoheit des orientaliſchen Herrſchers war dem Knaben ebenſo ein Buch mit ſieben Siegeln, wie der heroiſche Liebesſchmerz Aſpaſias und Sifares. Er behilft ſich dabei mit dem allgemeinen, froſtigen Theaterpathos der Neuneapolitaner, deſſen Merkmale er ſich mit der ihm eigenen merkwürdigen Anpaſſungsfähigkeit zu eigen gemacht hat. Wie naiv er aber dabei mitunter verfährt, zeigt gleich Aſpaſias erſte Arie mit dem Thema[1]:



[1] Kretzſchmar S. 263.

Dieser Wutausbruch begleitet einen Text, der weiter nichts enthält als ein schlichtes Gebet an die Gottheit! Während wir in derartigen hochpathetischen Arien vergeblich nach Zügen des späteren Mozartschen Geistes suchen, ist dem Komponisten der Ausdruck des Schmerzes und der Sehnsucht besser gelungen, hier wirkten die italienischen Vorbilder und sein eigenes Talent zusammen. So trägt die G moll-Arie der Aspasia Nel sen mi palpita (Nr. 4) mit ihrer durch die Zurückhaltung nur noch rührenderen Wehmut, ihrem modulatorischen Gang, der kaum einmal die Molltonart verläßt, und ihrer herben Chromatik ganz die Züge des späteren Meisters, wenn sie ihn auch gesanglich noch nicht erreicht. Auch die liedmäßige Arie Ismenes (Nr. 18) Tu sai per chi m'accese hebt sich durch den schlichten und herzlichen Ton des Zuspruchs vorteilhaft heraus. In anderen empfindsamen Sätzen bildet Mozart die italienischen Muster mit Glück weiter. Die beiden langsamen Esdursätze III 4 (Ombraszene der Aspasia) und N. 22 (Farnace) tragen die Spuren Chr. Bachs, die Allegromelodie der Arie Parto, nel gran cimento (Nr. 5) stammt unmittelbar aus Piccinnis Cesare (s. o. S. 253), der auch in Nr. 2 (l'orgoglio d'un audace Part. S. 24) hindurchblickt.

Aber nicht allein in dramatischer, auch in rein musikalischer Beziehung bleibt Mozart in diesen Jugendopern oft hinter den Italienern zurück. Zwar ahmt er ihre beiden modernsten Arienformen, die mit verkürztem Dacapo und die gedrängte dreiteilige, sowie die zweiteilige Kavatine mit Glück und Geschick nach, aber im inneren Bau herrscht noch eine merkwürdige Unruhe. Das Hauptgeheimnis der italienischen Kunst, die bei aller Breite und Ausführlichkeit doch stets organische Geschlossenheit ihrer Melodik, ist ihm offenbar noch nicht aufgegangen. Statt seine Gedanken ruhig zu entwickeln und zu verarbeiten, springt er häufig genug ab und überrumpelt die Hörer mit neuen Motiven, die ihm seine reiche Phantasie in unerschöpflicher Fülle zuträgt. Auch sonst hat er des Guten gelegentlich viel zu viel getan: so nimmt er in dem oben angeführten Beispiel die Koloratur, dazu noch auf ganz unsinngemäße Worte, schon in das Thema selbst herein, was die Italiener aus guten Gründen vermeiden; sie treten mit dem Zierrat erst hervor, wenn der melodische Bau in seinen Grundlagen fertig ist: im zweiten Abschnitt des ersten Teils.

Ebenso ist das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester noch nicht geklärt. Mozart ist zwar offenbar von seinem Vater darüber

belehrt worden, daß er bei einer italienischen Oper mit seinen sinfonischen Künsten zurückzuhalten habe, und hat demnach besonders im ersten Teile der Oper Begleitungen geschrieben, die für damalige Begriffe geradezu altmodisch einfach klingen. Aber dann machte sich doch seine bisherige Erziehung mit Macht wieder geltend: von etwa Nr. 13 an drängen sich die Instrumente nach deutscher Art wieder mehr und mehr vor[1]. Dagegen findet sich zu jener elastischen, besonders von Piccinni gepflegten Orchesterführung, die die Ausdruckskraft der Instrumente ausnützt, ohne das Vorrecht des Gesangs zu schmälern, im Mitridate noch kaum ein schwacher Ansatz.

Die meist sehr breit angelegten Anfangsritornelle bringen nach Bachschem Muster in der Regel zwei durch einen scharf markierten Halbschluß getrennte, gegensätzliche Themen, von denen das zweite indessen nur in Ausnahmefällen (14) Gesangscharakter trägt und weit häufiger als Solo dem vorhergehenden Tutti gegenüber gedacht ist. In der Arie selbst tauchen diese Seitenthemen meist bei der ersten Wiederholung des Textanfanges auf, so daß also der dichterische Hauptgedanke der Arie gleich zu Anfang zwei musikalisch sehr gegensätzliche Formen annimmt (1). Auch Bach und die Italiener lieben solche Gegensätze, aber ihre Seitenthemen treten nicht von Anfang an so anspruchsvoll den Hauptthemen zur Seite, sondern werden erst im Verlauf des Gesanges sozusagen durch Hintertüren eingeführt, so daß die Herrschaft der Hauptgedanken gesichert bleibt. An Mozarts spätere, echt dramatische Art, in einer Arie die verschiedensten Stimmungen zusammenzufassen, darf man dabei ja nicht denken, es war vielmehr wiederum bloß die Freude an der eigenen Ideenfülle und an rein musikalischen Gegensätzen, die ihm hier die Feder führte.

So bedeutet diese Oper ihren Vorgängerinnen gegenüber zwar technisch einen erheblichen Fortschritt, von einer völligen Herrschaft über den italienischen Gesangsstil ist sie dagegen noch weit entfernt.

Auffallend sind die Seccorezitative, mit deren Deklamation es Mozart, offenbar in Erinnerung an die deutsche Art[2], weit ernster genommen hat als die Italiener. Sie sind meist tadellos deklamiert und tragen auch dem Affekt im einzelnen Rechnung, soweit ihn der Knabe überhaupt zu empfinden imstande war. Dagegen stehen die ziemlich zahlreichen Akkompagnatos, trotzdem Mozart auch hier mit neuen

[1] Vgl. WSF 346 f. [2] S. o. S. 103.

Motiven verschwenderisch umgeht, jenem Demofoonte-Rezitativ[1] im Ausdruck ganz erheblich nach.

An Ensembles weist die Oper außer dem Schlußquintett von dem üblichen flüchtigen und heiteren Schlage noch ein Duett (Nr. 17) auf, von breiter, an die Buffooper gemahnender zweiteiliger Form; der erste Teil gehört mit seiner schwelgerischen Schwärmerei zu den besten Stücken der Oper. In der Begleitung tritt zu dem üblichen Hörnerpaar noch ein zweites hinzu.

Die knapp gehaltene Ouvertüre folgt in den beiden Eckſätzen mit den kurzatmigen Seitenthemen, den bei aller Kürze mit neuen Gedanken arbeitenden Durchführungen und dem großen Crescendoanlauf des Schlußprestos der Art Piccinnis, der Mittelsatz weist dagegen mit seiner traulichen Marschweise auf Mozarts österreichische Heimat hin.

Der Text der 1772 komponierten Oper Lucio Silla (K.-V. 135, S. V. 8 mit Walderſees R.-V.) war von Giovanni da Gamerra gedichtet und der Vorrede nach von Metastasio revidiert; das Personenverzeichnis lautet:

Lucio Silla, dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa sposa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima donna).
Cecilio, senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celia, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Mienci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Der von Silla (Sulla) geächtete Senator Cecilio kehrt heimlich nach Rom zurück und erfährt hier von Cinna, Silla habe ihn für tot erklären lassen, um seine Braut Giunia zu gewinnen. Als diese die Werbung des Diktators zurückweist, beschließt er, sie zu töten. Die Liebenden feiern an düsterer Gräberstätte ein Wiedersehen. Silla versucht mit Hilfe seiner Schwester Celia vergebens bei Giunia doch noch zum Ziel zu gelangen, während Cecilio und Cinna ihn zu ermorden beschließen. Aber der Mordanschlag mißlingt und die Liebenden entschließen sich, gemeinsam zu sterben. Da erklärt Silla, er wolle, um seinem Herzen Ruhe zu verschaffen, allen verzeihen, vereinigt Cecilio mit Giunia, Cinna mit Celia, legt die Diktatur nieder und gibt Rom die Freiheit zurück.

[1] S. o. S. 181 f.

Man kann es Metastasio nachfühlen, daß ihm dieser Text stark verbesserungsbedürftig vorkam. Auch mit seinen Änderungen gehört er zu den allerschwächsten Erzeugnissen der Metastasianer, widersinnig in der Charakteristik, hilflos in der Führung der Handlung und trocken und steif im äußeren Ausdruck. Vom dramatischen Standpunkt aus war die Komposition dieses Buches von Anfang an hoffnungslos. Allerdings war dieser für Mozart ebensowenig maßgebend wie beim Mitridate; man ließ sich damals schon ein gutes Stück dichterischen Unsinnes bieten, wenn nur die Musik ihre Wirkung tat und den Sängern dankbare Aufgaben stellte. Auch dieser Mozartsche Silla ist noch ein echtes Kind des neuneapolitanischen Geistes, allerdings merklich fortgeschrittener im Stil und der Richtung verwandt, die in demselben Jahrzehnt Sarti zum Siege geführt hat. Das beweisen die Chöre und die dem Mitridate gegenüber auffallend gesteigerten Akkompagnatos[1]. Und gleich in dem ersten Chor (Nr. 6) auf dem düstren Gräberplatz, der seinem Grundgedanken und teilweise auch seiner dichterischen Fassung nach von der ersten Szene in Glucks „Orpheus" abhängig ist, tritt ein neuer Zug hervor, der dem Mitridate fehlt und in Mozarts persönlicher Entwicklung begründet ist. Zwischen beiden Opern war der Knabe in die Jünglingsjahre eingetreten. Was ihm damals noch gefehlt hatte, das Empfinden für große tragische Leidenschaft, brach sich jetzt in der Seele des angehenden Mannes mit Urgewalt Bahn, und es ist ganz natürlich, daß er das Neue, was sich in seiner Brust regte, zunächst auch als etwas Außerordentliches, Ungewöhnliches empfand. So durchrieselten ihn bei jener Gräberszene, wo Giunia den Schatten ihres verstorbenen Vaters anruft, einem alten Lieblingsvorwurf der opera seria, alle Schauer des Phantastischen und Dämonischen. Wohl bedient er sich grundsätzlich derselben Mittel wie die italienischen Ombraszenen, von der Esdur-Tonart, den Synkopen und Tremolos an bis zu den Geisterlauten in den Bläsern herab, aber daneben stoßen wir in allerhand ungewöhnlichen melodischen und besonders harmonischen Zügen, kühnen und spannenden Übergängen und neuen instrumentalen Wendungen fast Schritt für Tritt auf Zeugnisse einer ungewöhnlich erregten Phantasie, wie sie sich in diesem Grade weder bei den Italienern noch bisher bei Mozart selbst finden. Bei solchen Frühlingsschauern des jungen Genies mochte so

[1] S. o. S. 254.

manchem Hörer, der sich des Mitridate erinnerte, bange werden; schon das einleitende Andante trägt in jeder Hinsicht Ausnahmecharakter.

Im folgenden, ungewöhnlich reich instrumentierten Akkompagnato des Cecilio (Str. Ob. Fag. Corn. Trombe) wechselt Mozart nach seiner bekannten Art zwar wieder fortwährend die Orchestermotive, aber der nächtliche Spuk wird dadurch nur noch gesteigert; bald rauscht der Wind durch die Zypressen, bald tönts wie klagender Geisterruf aus den Grüften herauf, und auch die rasche Wandlung vom Schauder bis zum mühsam verhaltenen Jubel in Cecilios Brust beim Nahen Giunias ist von zwingendem dramatischem Leben. Mit einem echt Mozartschen, knappen Crescendoanlauf führt das Orchester in das Totenlied des Chores hinüber, das nach französischem Vorbild einen Sologesang Giunias einschließt. Auch dieser Chor weist bei aller feierlichen Haltung die Merkmale der Erregung auf: scharfe harmonische und dynamische Akzente und häufig wechselnde Orchestermotive, von denen einige, frei umgebildet, auch in das Solo übergehen. Dieses selbst ist zwar, vom Standpunkte italienischer Melodiebildung aus betrachtet, wieder etwas zu wenig einheitlich und zu unruhig geraten, empfängt aber dafür einen eigentümlichen Reiz durch die Mitwirkung der Instrumente; es ist, als ob Giunia durch die abgerissenen Seufzer, die der tote Vater in den Bläsern aus dem Grabe heraufschickt, immer neuen Antrieb zur Klage gewänne. Prachtvoll ist der Aufschwung am Schluß mit den Sforzatoschlägen des Orchesters und den klagenden Bratschen. Der zweite Chor nimmt den ersten in leicht veränderter Gestalt[1] und gesteigerter Leidenschaft wieder auf. Ein Vergleich mit der Trauerszene des „Orpheus" ist freilich nicht am Platze, beide Stücke sind in Ausdruck und Gestalt so verschieden wie nur möglich[2]. Aus der Szene des Lucio Silla aber leuchtet zum ersten Male nicht allein der Dramatiker Mozart hervor, sondern auch der große Meister des Dämonischen, und sie ist um so wertvoller, als es ziemlich lange gedauert hat, bis Mozart dieses Gebiet wieder betrat. Die Fortsetzung mit dem Liebesduett (Nr. 7) fällt wieder ins unverfälscht Italienische zurück; schön sind darin gleich zu Anfang die fast in Schumannscher Schwärmerei kosenden Bläser, der trübe Schatten, den das Wort ombra vorauswirft, und auch das helle Adur,

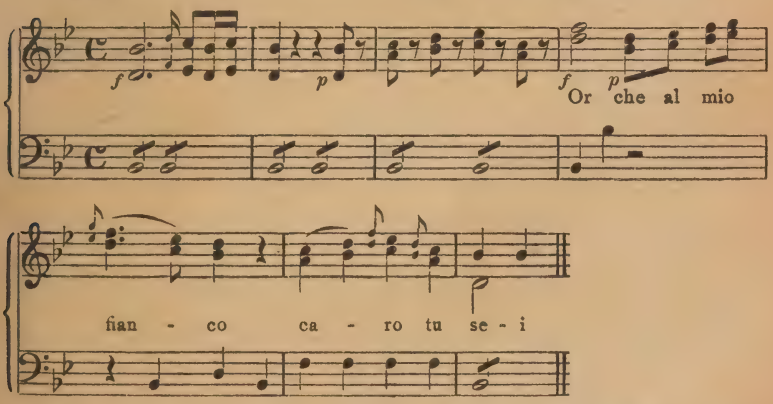
[1] Auch die Anfangsphrase des Solos ist identisch mit den beiden Choranfängen. [2] Bachs Komposition nähert sich der Gluckschen auch musikalisch weit mehr, nur ist deren Strenge ins Weiche, Wehmütige gemildert.

das nach all den vorangegangenen Schauern befreiend wirkt. Das ganze Stück, das zu zwei Dritteln in einfachem homophonem Zusammensingen der Stimmen besteht, trägt in seinem ausschließlich musikalischen Wesen den unverfälschten italienischen Stempel[1], bis auf den stärkeren Anteil der Instrumente und wenige Einzelzüge, wie den echt Mozartschen, spannenden chromatischen Oktavenruck (a ais h) im Allegro (Part. S. 94).

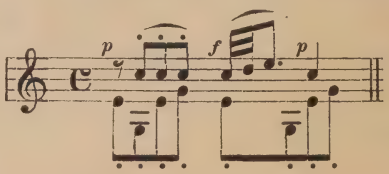
Daß die Oper außerdem noch zwei Chöre enthält (Nr. 17 und 23), verdankt sie dem fortschrittlichen Einfluß Chr. Bachs. Der zweite ist ein Rondo mit Chorrefrain nach französischer Art. Das Terzett Nr. 18 macht den auch von den Italienern unter dem Einfluß der Buffooper öfters unternommenen Versuch, die drei Charaktere einander gegenüberzustellen, den herrischen Silla, den feurigen Cecilio und die von der Liebe bis zum Tode erfüllte Giunia, bei der der Versuch am besten geglückt ist. Gewiß liegt hier ein Fortschritt zum Dramatischen vor, indessen ist diese Art weder von Mozart geschaffen worden, noch führt sie etwa in gerader Linie auf seine spätere große Ensemblekunst zu.

Was die Arienform anbetrifft, so tritt neben die beiden Hauptformen des Mitridate, die mit um die Hälfte verkürztem Dacapo und die gedrängte dreiteilige, jene andere, von Chr. Bach geschaffene, die das Dacapo zwar gleichfalls verkürzt, aber ohne den Hauptgedanken

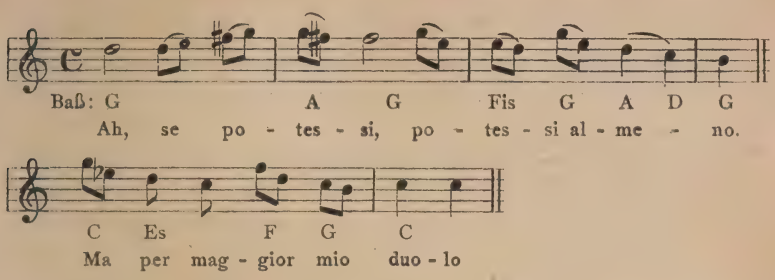
[1] Bach gliedert sein Duett genau wie Mozart. Sein Allegro beginnt:

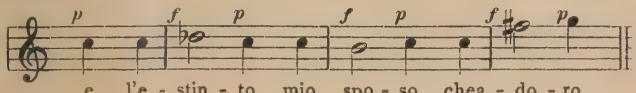


Die Vermutung liegt nicht fern, daß hier der Meister durch den Schüler angeregt worden sein könnte. Im übrigen sei auf die Verwandtschaft des Bachschen Anfangs mit Blondchens Arie „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln" hingewiesen.

dabei wegzulassen[1]. Daneben taucht noch eine vierte Form auf und zwar gerade in den bedeutendsten Arien: sie besteht aus zwei annähernd gleich langen, in der Stimmung lebhaft miteinander kontrastierenden Teilen ohne Wiederholung des ersten[2]. Die Vorbilder dazu sind wohl in der Buffooper und bei Sarti zu suchen. Bezeichnenderweise tragen gerade die Arien der Giunia (4, 22) diese ungewöhnliche Form. Sie sind neben der Gräberszene die eigentlichen Träger jener heißen, leidenschaftlichen Glut; man fühlt es ihnen deutlich an, wie stark diese Heroinengestalt aller ihrer Verstiegenheit zum Trotze die Phantasie des Jünglings entzündet hat. In echt jugendlicher Schwärmerei faßt er sie als ein herbes, hoheitsvolles Bild ohne Gnade auf, ja er ist naiv genug, ihre Arie Nr. 11, deren Text nur dem Gefühl banger Hilflosigkeit Ausdruck verleiht, im hochpathetischen Stile italienischer Racheschwüre zu komponieren, wobei auch die Koloratur noch weit über das Maß des Mitridate hinausgeht. Ihren beiden bedeutendsten Arien (16, 22) gehen begleitete Rezitative voraus, denen wiederum der Reichtum an Motiven, aber auch die auffallend düstere und erregte Färbung gemeinsam sind. Die Arie Nr. 16 empfängt ihr eigentümlich unstetes Gepräge durch die fast beständig unterbrochene Gesangslinie und die hartnäckig wiederholte, bohrende Geigenfigur:

die ihre Herkunft aus der Buffooper nicht verleugnet[3]. Thematisch bringt sie zwar nicht viel Eigenes, denn Wendungen wie

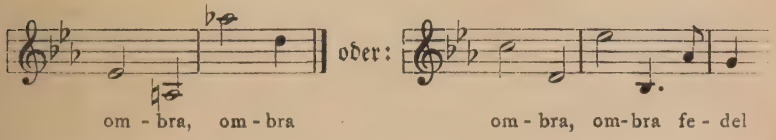
[1] S. o. S. 242. Vgl. bei Mozart Nr. 2, 12, 14. Nr. 1, 3 und 15, die WSF I 487 hierher rechnen, gehören anderen Formen an: Nr. 1 und 15 haben ein volles, wenn auch variiertes Dacapo, Nr. 3 ein um die Hälfte verkürztes. [2] Übergangsformen sind Nr. 2, wo der zweite Teil Anklänge an den ersten und am Schluß das Anfangsritornell bringt, und ähnlich Nr. 13. [3] In Piccinnis Ciro (I 4) geht das analoge Motiv durch:

Man beachte dabei auch die gleichartige Dynamik.

gehören zum Gemeingut der Neapolitaner. Aber merkwürdig ist das zerrissene modulatorische Wesen des Stückes; der plötzlich nach Gdur hereinplatzende Esdurakkord z. B. wirkt allein wie ein Donnerschlag. Noch höher erhebt sich die Arie Nr. 22: ein banges, bereits von den Schauern des Todes gestreiftes Andante, in dessen Beginn in den Flöten und Bratschen noch die letzten Seufzer des Geliebten hereintönen, und ein fieberhaft jagendes Allegro, das den Hauptgedanken von Giunias Seele:



mit fast Gluckschem Meißel heraushämmert. Das Orchester, das auch hier wieder eine große Rolle spielt, peitscht es in einem erregten Schlußritornell noch zu Ende.

Noch größere Rücksicht als auf die de Amicis hat Mozart auf Rauzzini, den Darsteller des Cecilio genommen, und zwar sowohl auf den Umfang der Stimme (a bis as²), als die Art der Bildung. Rauzzini war theoretisch gründlich geschult und selbst Komponist, und Mozart hat ihm deshalb besonders schwierige Aufgaben im Treffen gestellt. Seine dritte Arie enthält Sprünge wie



die keine geringe Sicherheit des Einsatzes bezeugen. Die erste, durch ein ausdrucksvolles Rezitativ eingeleitete Arie (2), die der Vorliebe der Kastraten gemäß mit einem lang ausgehaltenen Tone beginnt, faßt

freilich den tenero affetto wieder viel zu pathetisch auf[1], und umgekehrt ist die dritte (21), die er vor seinem Tode tröstend an Giunia richtet, viel zu leicht und tändelnd geraten. Dagegen nimmt Mozart in der dritten Szene des zweiten Aktes wieder einen bedeutenden Anlauf, und zwar schon in dem einleitenden Secco. Das Akkompagnato Ah corri, das diesmal auch motivisch einheitlich gestaltet ist, ist mit seinen realistischen Schreien und seiner kühnen Harmonik von packender Wirkung, und ein genialer Zug ist die Übernahme des zuerst in der Vergrößerung auftretenden Motivs von drei Noten in die folgende Arie. Für deren Einheit sind diese immer wieder vom ganzen Orchester wild hereingeschmetterten Schläge ganz wesentlich, denn im übrigen spielt auch sie sich in beständigem Wechsel der Stimmungen und Themen ab.

In den beiden Arien des Silla (5, 13) mußte Mozart auf den ungeübten Morgnoni Rücksicht nehmen. Es fehlen ihnen deshalb alle virtuosen Züge. Aber auch so ist er nicht über den landläufigen Theaterbösewicht hinausgekommen, höchstens daß der wieder echt Mozartisch von Oboen und Violen spannend eingeführte zweite Teil der zweiten Arie seiner Gestalt eine etwas persönlichere Färbung verleiht.

Von Celias Arien zeichnen sich die beiden liedmäßigen (3, 15) durch jenen graziösen und innigen Ton aus, den Mozart für derartige Mädchengestalten liebt. Die beiden anderen (10, 19) sind Durchschnittsarbeit, ebenso wie die Arie des zweiten Tenors Aufidio (8) und die drei Arien des Cinna (12, 20).

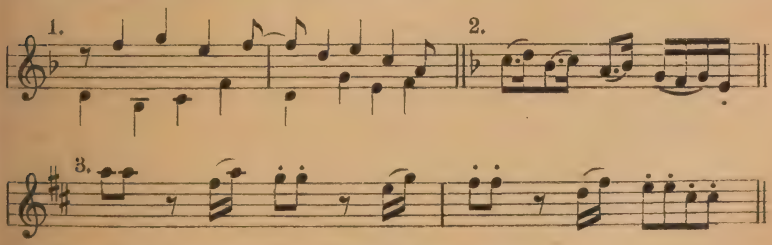
So stehen in dieser Oper neben den Merkmalen des neapolitanischen Kulissenstils, der zum Teil noch gesteigert ist, Spuren eines ihm gänzlich fremden Geistes. Dazu gehört außer jenem leidenschaftlichen, revolutionären Ton[2] auch die Rolle des Orchesters. Das rein gesangliche Ideal der Italiener ist im Lucio Silla noch weniger erreicht als im Mitridate, denn zwischen beiden hatte sich Mozart in Salzburg abermals vorwiegend der Instrumentalmusik zugewandt. Sein Opernorchester ist zwar ausdrucks-, aber auch anspruchsvoller geworden, es begleitet und erläutert die Vorgänge wohl manchmal in sehr poetischer Weise, aber es drückt ebenso oft auf den Gesang, namentlich da, wo

[1] In Bachs Andantesatz kommt diese Empfindung besser zum Ausdruck.
[2] Bezeichnend ist auch die hier sorgfältiger als je angegebene Dynamik mit ihrem plötzlichen Wechsel von p und f, ihren häufigen Sforzati und Crescendi.

ihm Mozart nach seiner bekannten Art statt der Verarbeitung der einmal gewählten Motive immer wieder neue Episoden anvertraut. Auch die Gesangsmelodik selbst ist stärker instrumental gefärbt als im Mitridate. Das innere Leben des Orchesterkörpers wird ebenfalls mannigfaltiger: die zweiten Geigen gehen den ersten gegenüber ihren eigenen Weg — wiederum ein Erbstück Chr. Bachs; die Bratschen lösen sich vom Basse los, treten häufig geteilt auf, und namentlich die Bläser überraschen oft nicht allein durch selbständige, ausdrucksvolle Motive, sondern auch durch eigentümliche Klangwirkungen. Jener phantastische Geist offenbart sich am deutlichsten in den Zwischenspielen, aber auch die meist groß angelegten, mit gegensätzlichen Themen[1] arbeitenden Vorspiele gehen im Durchschnitt über das italienische Maß hinaus. Auf die eigentümliche Bedeutung der Akkompagnatos, die hier häufiger auftreten als in allen anderen Mozartschen Opern, wurde bereits hingewiesen. Die Seccorezitative sind dagegen ungleich. Man glaubt förmlich die Stellen zu erkennen, wo Mozart Feuer fing: da erhebt er sich plötzlich aus konventionellen, wenn auch stets gut deklamierten Partien zu lebendigem dramatischem Schwung, an dem wiederum die Harmonik einen großen Anteil hat (vgl. bes. die zweite und neunte Szene des zweiten und die vierte Szene des dritten Aktes).

Die Sinfonie entspricht in ihrem ersten Allegro ihrer Vorgängerin bis in das neue Thema der Durchführung hinein. Der Mittelteil des dreiteiligen Andantes aber bringt, zwar nicht motivisch, aber dem Geiste nach, einen Hinweis auf das Folgende in jener halb unheimlichen, halb schmerzlichen Mollpartie (P. S. 8), in der sich die Leidenschaft ganz überraschend Luft macht; charakteristisch sind auch hier die

[1] Bemerkenswert ist, daß drei Arien (1, 2, 5) dasselbe, von Paisiello beeinflußte (s. u.) Seitenthema in verschiedener Gestalt bringen:



Der Typus kehrt bekanntlich bei Mozart immer wieder.

scharfen dynamischen Akzente. Der letzte Satz ist ein sprühendes Rondo mit geistvoll variiertem Thema.

Die beiden 1771 und 1772 komponierten „dramatischen Serenaden" (azioni teatrali) sind Gratulationsfestspiele in dramatischer Form, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert von Fürsten, vom Adel und schließlich auch vom Bürgertum (man denke z. B. an S. Bachs „Zufriedengestellten Äolus[1]") zu Hunderten für allerhand Feste bei den Komponisten bestellt wurden. Im Mittelpunkt stand natürlich die Person des Gefeierten, dem dabei in mythologischer, allegorischer und arkadischer Einkleidung mehr oder weniger plumpe Schmeicheleien dargebracht wurden. Der äußere Prunk war die Hauptsache, das Drama Nebensache, auch waren diese mythologischen Maskeraden weit kürzer als die eigentlichen Festopern, oft bloße Einakter und auch nicht an die Szeneneinteilung der opera seria gebunden. Sie wurden in der Regel nur einmal aufgeführt und nahmen neben der opera seria den zweiten Rang ein[2]. Deshalb wurde dem jungen Mozart das Festspiel, Hasse aber die Oper übertragen.

Parini[3] hatte in Ascanio in Alba (K.-V. 111, S. V. 6 mit Waldersees R.-V.) allen Ansprüchen einer Festlichkeit, wie die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Marie Beatrix eine war, zu genügen gesucht. Götter, Helden und Schäfer sind die handelnden Personen, es fehlt nicht an Dekorationen, Chören und Balletten, schmeichelhafte Anspielungen sind nicht gespart. Für die Ausführung waren ausgezeichnete Künstler berufen[4], wie das Verzeichnis der Personen ausweist:

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano)[5].

[1] Das Bachsche Werk ist zugleich eine ergötzliche Parodie auf die ganze zopfige Gattung. [2] Marpurg, Histor.-krit. Beiträge III 1757, S. 44 f. [3] Opere di Gius. Parini pubblicate ed illustrate da Franc. Reina. Mail. 1802. Vol. IV. [4] Die drei Hauptpersonen waren auch 1763 in Bologna in Glucks Trionfo di Clelia zusammen aufgetreten (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 88 f.). [5] Mar. Ant. Girelli-Aguilar hatte 1769 in Parma die Euridice in Glucks Orfeo gesungen, Giuf. Tibaldi, der damals schon ziemlich bejahrt war, war der erste Darsteller des Admet in Glucks Alceste (1767) gewesen.

Venus steigt mit einem großen Gefolge von Genien und ihrem Enkel Ascanio vom Himmel herab und verkündet ihm, daß sie ihn in diesem ihrem Lieblingslande mit der schönen Nymphe Silvia, aus Herkules Stamm, vermählen wolle. Silvia aber gesteht dem Priester Aceste, daß sie bereits einen ihr im Traum erschienenen schönen Jüngling liebe. Ascanio beschließt auf den Rat der Göttin, zunächst Silvia unerkannt zu beobachten und zu prüfen. Diese hat unterdessen von Aceste erfahren, daß Venus sie mit Ascanio vermählen und ihnen eine neue Stadt gründen werde. Als deren erstes Gebäude zaubern die Genien im Zwischenaktsballett einen prachtvollen Tempel hervor. Im zweiten Akt werden die Liebenden nach verschiedenen Mißverständnissen schließlich von Venus vereinigt, die den Enkel an seine Herrscherpflichten ermahnt und zum Schluß wieder zum Olymp emporschwebt.

Die Schilderung, die Fauno von der Schutzgöttin des Landes entwirft, die Anrede des Aceste an die scheidende Venus und deren eigene Worte enthalten so deutliche Anspielungen auf Maria Theresia, daß ein Verkennen nicht denkbar war; daß die Kaiserin mit Venus gleichgestellt wurde, erregte gar kein Bedenken. Auch Silvia aus dem Geschlecht des Herkules — ihr Vater führte den in der Familie Este häufigen Namen Ercole —, die Schülerin der Minerva und der Musen, das Muster der Tugend und Bescheidenheit, ist deutlich die Prinzessin Beatrix, deren Verstand, literarische Begabung und Liebenswürdigkeit allgemein gelobt wurden[1]. Vom Erzherzog Ferdinand war weniger zu sagen, es bleibt bei dem angefangenen Porträt eines blonden Jünglings mit Rosenwangen. Charakteristisch ist es, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geistige Vorzüge gegründete, gegenseitige Neigung hervorgehoben wird, doch, wie sich es für eine fürstliche Vermählung schickt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchste gepriesen wird. Die Vermählung war nicht ohne Schwierigkeiten zustande gekommen[2]; auch war man nicht ohne Sorge um das Verhältnis des jungen Paares[3].

Die 480 Seiten in zwei Bänden umfassende Originalpartitur enthält 22 Nummern. Von der acht Nummern zählenden Ballett-

[1] Björnstahl, Briefe II, S. 296. Teutsch. Merc. 1789 III, S. 299 f. [2] Erinnerungen an Meyer I 77. [3] „Der Erzherzog und seine Frau befinden sich wohl und sehr vergnügt", schreibt L. Mozart (B III 119), „welches Sr. Maj. der Kayserin eine sonderbare Freude seyn wird, weil man besorget war, daß er an seiner Braut wenig Vergnügen haben werde, indem sie nicht schön ist; sie ist aber ungemein freundlich, angenehm und tugendhaft, folglich von jedermann geliebt und hat den Erzherzog sehr eingenommen, denn sie hat das beste Herz und die angenehmste Art von der Welt."

musik ist nur die von einem Kopisten geschriebene Baßstimme erhalten[1].

Mozarts Serenade ist zwar weder dramatisch noch für die innere Entwicklung ihres Schöpfers von besonderer Bedeutung, aber sie hat doch vor sehr vielen ihresgleichen, z. B. auch vor Glucks »Nozze d'Ercole e d'Ebe« (1747)[2] einen großen Vorzug voraus: sie erfüllt ihren Zweck durch glücklich gewählte, lebendige Abwechslung. Schon der Beginn bot den Zuhörern, wenn auch nicht vollständig Neues, so doch Ungewöhnliches. Gleich nach dem ersten Allegro der Sinfonie, das übrigens in Bau und Geist den beiden analogen Sätzen der Opern aufs Haar gleicht, hebt sich der Vorhang[3] und das

[1] Gerade die Ballette dirigierte der Dirigent damals häufig aus der Baßstimme. Meist stammten sie gar nicht vom Komponisten der Oper selbst, sondern von Leuten zweiten Ranges. Deshalb hebt L. Mozart (B III 109) ausdrücklich hervor, daß Wolfgang auch das Ballett komponieren müsse. Das Salzburger Mozarteum enthält die Skizze zu einer Komposition des Noverreschen Balletts Le gelosie del seraglio (Les jalousies [ou les fêtes] du sérail, Lettres sur la danse p. 419 ff., aufgeführt in Lyon 1758, vgl. H. Niedecken, J. G. Noverre 1914, S. 21). Die Skizze umfaßt 32 Nummern und ist in den ersten beiden auf zwei, in den folgenden auf einem System notiert. Neben verschiedenen Angaben über die Verwendung von Bläsern enthält sie die Namen der Ausführenden (Casacci [Cassani], Salomoni, Pick, La Binetti, La Morelli), sowie am Anfang einige unverständliche Worte (Revmatismo, Otiulla (?), Allcinao (?)). Man hat bisher allgemein die Ansicht vertreten, das Ballett sei für den Zwischenakt des Ascanio bestimmt gewesen. Tatsächlich weist die Schrift auf die Zeit um 1771 hin, auch erwähnt L. Mozart am 13. September 1771 (B III 110) wenigstens zwei von den genannten Tänzern, Mr. Pick (= Le Picq) und Mad. Binetti. Er spricht aber auch am 21. September (B III 111) von zwei großen Balletten, nach dem ersten und zweiten Akt, von denen jedes drei Viertelstunden dauern werde. Das Ballett nach dem ersten Akt kennen wir aus der Berliner Baßstimme; es scheint demnach, daß die Gelosie ursprünglich für den Schluß der Serenata bestimmt, aber nachher aus irgend welchem Grunde, vielleicht wegen allzu großer Länge, wieder abgelehnt wurden. Wir finden hier Mozart erstmals mit einem der beliebten Türkenstoffe beschäftigt, und er hat sich auch sichtlich um das exotische Lokalkolorit bemüht. In Nr. 7 erscheint, zunächst in A dur, ein Thema, das Mozart später, gleichfalls in der Absicht einer fremdländischen Färbung, dem Schlußsatz seines Violinkonzerts in A dur (K.-V. 219) wieder eingefügt hat; in A moll taucht es in unserem Ballett als Hauptgedanke des Finales auf. Im allgemeinen hält sich Mozart sichtlich an das Vorbild der dramatischen Ballette der Deller, Rudolph, Starzer u. a. (vgl. DT XLIII/XLIV): die Grundlage ist französisch, daneben klingt aber die österreichische, böhmische und ungarische Volksmusik an. Nur die großen, freien Szenen Dellers und Rudolphs fehlen. Vgl. Niedecken S. 54 f. [2] DTB XIV 2 (H. Abert). [3] Vgl. die Sinfonie zu Jommellis »Fetonte« DT XXXII—XXXIII (H. Abert).

Andante wird nicht allein gespielt, sondern auch getanzt, und zwar nach L. Mozart[1] von „elf Weibspersonen, nämlich acht Genien und den Grazien, oder acht Grazien und drei Deessen". Im letzten Allegro tritt zu einem Tanz von 16 Personen noch ein Chor von 32 Köpfen hinzu.

Dieser Vorliebe für den Chor hatte das Werk wohl hauptsächlich seinen Erfolg zu verdanken. Wahrscheinlich waren die Chöre ein Zugeständnis an den Wiener Brauch, der, wie das Beispiel Glucks[2] zeigt, auch in derartigen Gelegenheitsstücken den Chor nicht missen mochte; fünf davon sind außerdem mit Tänzen verbunden, zwei selbständig. Die meisten kehren dem Gang der Handlung entsprechend wieder, so gleich der zweite (3) nicht weniger als fünfmal. Es ist ein pastoral gefärbter Männerchor (Tenor und Baß), begleitet von Flöten, Oboen, Hörnern, Fagotten, Celli und Bässen, und mit seinen häufigen Wiederholungen der eigentliche Träger des arkadischen Grundtones des Ganzen. Sein Gegenstück sind die beiden Frauenchöre des zweiten Teils (20, 24), die beide durch lebendige Stimmführung ausgezeichnet sind; der zweite, dreistimmige, drückt mit seinem kanonischen Einsatz die Aufregung der Mädchen über Silvias Benehmen mit überraschender Anschaulichkeit aus. Auch die vierstimmigen Chöre, deren homophoner Charakter durch sinnvolle kleine Imitationen nicht berührt wird, sind von trefflicher Wirkung. Der ebenfalls mehrmals wiederkehrende Jubelchor (2), der den ersten Teil umrahmt, ragt besonders durch seinen, bei den Wiederholungen weggelassenen Mittelteil hervor, worin die Gruppen der Männer und Frauen auseinandertreten. Am bedeutendsten aber ist der durch ein großes Crescendo eingeführte, nach kleinen Seccopartien zweimal wiederholte Chor Scendi celeste Venere (28), ein merkwürdig hochgestimmtes Stück, dessen dunkler gefärbter Mittelteil auch dem ehrfürchtigen Schauer vor der Gottheit einen glücklichen Ausdruck verleiht.

Das Terzett (31) das ebenfalls in seinem letzten Teil später wiederholt wird, zeigt nach einem rein musikalischen Andante im

[1] B III 110. André vermutet wohl mit Recht, daß ein einzelner Schlußsatz einer Sinfonie (K.-V. 120, S. XXIV. 9), der dem Papier und der Schrift nach zur Partitur des Ascanio paßt, bestimmt war, der Sinfonie zum Abschluß zu dienen, wenn sie selbständig aufgeführt werden sollte. Vgl. WSJ I 402 f. [2] Seine Cinesi (1754), Innocenza giustificata (1755) und Tetide (1760) haben ebenfalls größere Chöre.

Allegro einzelne Ansätze zur Charakteristik und kann damit als Vorläufer des Terzetts im Lucio Silla gelten.

Die meist in gedrängter dreiteiliger Form[1] gehaltenen Arien sind noch um einige Grade unpersönlicher gehalten als in den Opern. In der Arie der Silvia (19) hat sich Mozart der vier Hörner des Mitridate, in der des Ascanio (25) in Verbindung mit Streichern, Flöten, Fagotten und Hörnern der alten Serpentini aus der Familie der Zinken[2] erinnert. Zu größerer Kraft schwingt sich der Ausdruck nur selten auf, wie z. B. am Schlusse von Silvias Arie (23) mit ihrem an den späteren Mozart gemahnenden, sehnsüchtigen Drängen und der schönen, voll aber ruhig austönenden Schlußphrase (Part. S. 144), deren Eindruck nur durch die angehängten modischen Seufzer wieder abgeschwächt wird.

Auch die begleiteten Rezitative stehen denen der Opern nach. An einigen (I 2, II 2) ist der Versuch, nach dem Vorgang der Demofoonte-Szene den Orchesterpart einheitlicher zu gestalten und auch einzelne Textpartien zu wiederholen, bemerkenswert. Auch im Secco heben sich nur einzelne Partien durch einen wärmeren Ausdruck heraus.

Die acht Ballettsätze, in denen auf einen raschen Teil stets ein langsamerer folgt[3], sind, soweit es sich nach der Baßstimme erkennen läßt, Tanzsätze im Stile von Deller, Rudolph und Starzer gewesen; programmatische Aufgaben waren offenbar nicht zu lösen. Nur das Largo (7) weist eine etwas freiere Form auf. Nr. 1—2 sind zweiteilig, 3—4 dreiteilig (4 in Dacapoform), Nr. 5 ist ein französisches Rondo mit Minore, ebenso das »Finale«, in dessen Minore der Baß überhaupt aussetzt; es war also offenbar eine Trioepisode. Das ganze Finale war allem Anschein nach eine »Contredanse«, mit der die Komponisten mit Vorliebe ihre Ballette zu schließen pflegten[4].

Das zweite Festspiel, der 1772 komponierte Sogno di Scipione (K.-V. 126, S. V. 7 mit Gr. Waldersees R.-V.), ist gleichfalls ein allegorischer Einakter nach klassischen Mustern[5].

[1] In einzelnen Arien (16, 22) weist der erste Teil zwei verschiedene Abschnitte und der Mittelteil außerdem noch Takt- und Tempowechsel auf. [2] Das Instrument war in den damaligen italienischen Orchestern noch mehrfach vertreten, vgl. den »Alessandro« G. Sartis o. S. 255. [3] Nr. 4 hat die selten vorkommende Tempovorschrift Allegrino. [4] Vgl. DT XLIII, S. 61, 122, 151. [5] Die Grundlage bildet Ciceros Somnium Scipionis, das selbst im einzelnen nachgebildet ist; damit hat Metastasio die Fiktion des Silius Italicus verbunden, der im fünfzehnten Buche seiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erscheinen und ihn zwischen

Dem jüngeren Scipio, der im Palaste des Massinissa eingeschlafen ist, erscheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und das Glück (Fortuna) und verlangen, daß er entscheide, welche von ihnen er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Auch seine abgeschiedenen Ahnen Scipio Africanus und Aemilius Paulus treten auf und belehren ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die Nichtigkeit alles Irdischen. Scipio wünscht daraufhin gleich bei seinen Ahnen zu bleiben, wird aber von ihnen unter Hinweis auf seine geschichtliche Sendung abgewiesen. Der Streit der beiden Göttinnen um seine Seele entbrennt aufs neue, er wählt schließlich Costanza. Nach heftigen Drohungen Fortunas, begleitet von Blitz und Donner, erwacht er und erklärt, der Costanza treu bleiben zu wollen.

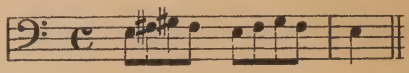
Die Anspielungen auf die Umstände, unter denen das Stück am 1. Oktober 1735 zur Feier des Geburtstages Karls VI. — der in Italien schwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, sind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Costanza, verständlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche direkt die Anwendung auf den Gefeierten macht, worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunsch ausgesprochen wird.

Wohl um des philosophischen und moralischen Gewandes willen, das geradezu als ein Muster seiner Art auch im Drama gepriesen wird[1], fand man das Stück auch für die Salzburger Verhältnisse ohne weiteres geeignet. Von einer Handlung kann bei dieser dramatischen Kantate keine Rede sein; daran, daß Scipio im Traume mitspielte und Arien sang, nahm man keinen Anstoß, sein Erwachen zum Schluß wird von Metastasio selbst sogar als vorbildlich gepriesen[2].

Mozart hat dieser überirdischen Geschichte anscheinend ebensowenig Geschmack abzugewinnen vermocht wie wir Modernen, denn das Eigentümlichste gibt er beim Einschlummern und Wiedererwachen des Helden. Jenes wird in einer zarten Schlummermusik, einem beliebten Typus der italienischen Oper, mit Flöten dargestellt, die als langsamer Satz der Ouvertüre beginnt und dann in einem leise verhallenden Decrescendo unmittelbar in die erste Szene hinüberführt[3].

männlicher Tapferkeit und sinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umständen gemäß bei Metastasio Costanza und Fortuna auftreten. [1] G. A. Moreschi, Riflessioni intorno le feste ed azioni teatrali (vor Metastasio opp. XII, p. IV). [2] Opp. post. I 301. [3] Auch diese Sinfonie ist durch Hinzufügung eines Schlußsatzes (K.-V. 163, S. XXXIV. 10) für die selbständige Aufführung vervollständigt (K.-V. 161).

Scipios Erwachen aber vollzieht sich in dem einzigen begleiteten Rezitativ des Werkes, das, im allgemeinen mehr lärmend als gehaltvoll, in den Bässen erstmals ein beliebtes, den Italienern abgelauschtes Mozartsches Tumultmotiv bringt:



allerdings noch ohne die später meist damit verbundenen Synkopenharmonien. Sonst herrscht das Secco durchaus, selbst in dem Vortrage der Costanza über die pythagoreische Sphärenharmonie, wo sich wohl kein Italiener die Gelegenheit zu einem Akkompagnato hätte entgehen lassen. Im Secco hat Mozart offenbar die Aufgabe gereizt, die temperamentvolle Fortuna und die bedächtige Costanza in ihren Reden voneinander zu unterscheiden; in den Arien ist ein solcher Unterschied kaum zu erkennen, auch die drei, sämtlich Tenor singenden römischen Helden sind sich in ihren Arien ziemlich wesensgleich, sofern von einer persönlichen Färbung überhaupt gesprochen werden kann. Im Charakter gleichen die zehn Arien denen des Ascanio, nur sind sie noch glänzender und auch orchestral reicher ausgestattet. Formell sind drei davon (2, 6, 7) deshalb wichtig, weil sie im verkürzten Dacapo beide Hauptgedanken wiederholen, eine Form, die dann der Lucio Silla (s. o.) aufgenommen hat. Von der Licenza (13) ist eine zweite Fassung vorhanden, die jedoch nach Handschrift und Stil einer späteren Zeit angehört[1]. Bezeichnend ist für die meisten Arien aus dieser Zeit die knappe und oft flüchtige Art der Mittelsätze, in denen sich auch die Modulationsordnung der älteren Hassischen Zeit am längsten erhalten hat.

Von den beiden Chören gehört der Schlußchor (12) dem gewöhnlichen Schlage an, der Chor der Heroen (4) mit seiner schwirrenden Geigenbegleitung entbehrt zwar nicht der Kraft und Würde, steht aber an lebendiger Wirkung den Chören des Ascanio nach, auch kommt die Imitation darin kaum über einige Ansätze hinaus.

Das letzte Werk in dieser Reihe ist der zu Ehren des Erzherzogs Maximilian 1775 in Salzburg komponierte Re pastore Metastasios (K.-V. 208, S. V. 10 mit Gr. Waldersees R.-V.)

[1] WSF II 340 setzen sie ins Jahr 1776.

Das Personenverzeichnis lautet:

Alessandro, re di Macedonia.

Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.

Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.

Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.

Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Der Inhalt ist in Kürze folgender[1]:

Alexander beschließt, nachdem er Sidon erobert und dessen Tyrann Strato sich das Leben genommen hat, den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[2], auf den Thron zu erheben, der unter dem Namen Aminta unerkannt als Schäfer lebt. Nachdem er ihn mit Erfolg selbst auf seinen königlichen Sinn geprüft hat, läßt er ihm in dem Augenblicke, da Aminta vom Vater seiner Geliebten Elisa die Einwilligung zu ihrer Heirat erhalten hat, durch Agenore die Königskrone anbieten und spricht außerdem die Absicht aus, ihn mit der heimlich von Agenore geliebten Tamiri, der Tochter Stratos, zu vermählen. Daraus ergeben sich die bekannten Verwicklungen, bis schließlich der zwischen Tugend und Liebe hin und her geschleuderte Aminta um Elisas Willen auf die Krone verzichtet und Tamiri sich ebenso offen für Agenore erklärt. Gerührt von soviel Edelmut vereinigt nun Alexander die beiden Paare, bestätigt Aminta als Herrscher von Sidon und verspricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Diese von Metastasio 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Kavalier bestimmte und von G. Bonno komponierte Festoper[3] ist eigentlich ein dramatisches Pastoral und gehört als solches in eine Reihe mit dem Ascanio. Für die Salzburger Aufführung wurden die beiden letzten Akte in einen zusammengezogen, wobei der Dialog sehr beschnitten und mehrere Arien ausgeschieden wurden, ohne daß der Text dadurch erheblich litt. Amintas erste Arie ist durch eine andere mit begleitetem Rezitativ ersetzt, auch

[1] Metastasio führt Justin (XI 10) und Curtius (IV 3f.) an, die erzählen, daß Alexander in Sidon einen entfernten Sproß des Königshauses, Abdalonymus, der in Armut als Gärtner lebte, auf den Thron gesetzt habe, dessen er durch schöne Gestalt und edlen Sinn würdig gewesen sei. [2] Charakteristisch ist die Sorgfalt, mit welcher Metastasio diesen übelklingenden Namen (un nome ipocondriaco) vermied. Vgl. opp. post. II 12, 35. [3] Metastasio opp. post. II 31 ff. Grimm, Corr. litt. VI 17 f. Der Dichter selbst empfahl sie Farinelli als passende Festoper (a. a. O.); tatsächlich ist sie sehr oft komponiert worden, z. B. von Sarti (Venedig 1753), Hasse (Hubertusburg 1755), Gluck (Wien 1756), G. Zonca (München 1760), Jommelli (Stuttgart 1764), Piccinni (Neapel 1765), Guglielmi (Venedig 1767), Galuppi (Venedig 1769).

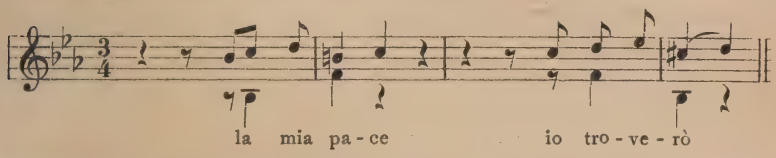
vor dem Duett am Schluß des ersten Aktes ein begleitetes Rezitativ des Aminta eingefügt. Statt des kurzen Schlußchores ist eine Art von Finale mit Soli und Tutti hinzugedichtet. Die Partie des Agenore ist einem Tenor übergeben[1]. Aminta wurde von dem Kastraten Consoli gesungen; sonst wissen wir nichts näheres, weder über die Besetzung noch über die Aufführung[2].

Mozarts Komposition, deren Originalpartitur in zwei Bänden von 284 Seiten erhalten ist, weist dem Ascanio gegenüber rein musikalisch einen großen, durch die Werke der Zwischenzeit, besonders die Finta giardiniera, erklärten Fortschritt auf, dramatisch dagegen verharrt sie durchaus auf demselben Standpunkt, d. h. von einer Charakteristik der Personen, von wahrer Leidenschaft ist nicht die Rede. Auch die ganze neuneapolitanische Rhetorik mit ihren Riesensprüngen, den Koloraturen an falschem Ort usw. kehrt unverfälscht wieder, ja die Oper geht sogar noch einen Schritt weiter, indem sie nunmehr auch das Secco in auffallender Weise vernachlässigt; auch die erregten und empfindungsvollen Partien werden jetzt, ganz wie bei den Italienern, in ziemlich ausdruckslosen, abgegriffenen Phrasen abgemacht[3]. Ebenso macht sich die Freude an virtuosen Orchesterwirkungen wieder geltend: hierher gehören die Solovioline der Rondoarie Amintas (10) mit ihrem Bläsergefolge von je zwei Flöten, englischen Hörnern, Fagotten und Hörnern, die vier Hörner der Arie Agenores (12) und namentlich die virtuose Flötenpartie in Alessandros Arie (9)[4].

Die moderne, gedrängte Dreiteiligkeit der Arienform erinnert ebenfalls noch an den Ascanio. Neu kommt hinzu (10, 11) das Rondo nach Bachs und Piccinnis Vorgang. Das in letzter Zeit wieder häufiger gesungene Esdur-Rondo (10) hat die Form a-b-a-c (aber mit Wendungen aus b)-a mit einer kleinen Coda, die noch einmal die beiden ersten und die beiden letzten Takte des Hauptthemas bringt und dann

[1] Diese Veränderung hatte Metastasio selbst Farinelli angeraten (opp. post. II 31). [2] Auf die Berufung des Sängers Consoli und des Flötisten Becke zu der Aufführung bezieht sich folgende Bemerkung in der General-Einnehmeramts-Rechnung vom 15. Mai: „dem Leop. Mozart hochf. Kapellmeister für die zwei von München anhero verschriebenen Virtuosen von dem Sternbräu abgegebenen Speisen, Trank und anderes 98 fl. 47 xr." Pirckmayer, Mitt. der Ges. f. Salzb. Landesk. XVI 1, S. 138 (Deiters). [3] Etwas neues, nicht für die Italiener, aber für Mozart, ist das kleine vierstimmige Sätzchen II 13. [4] Joh. Bapt. Becke (geb. 1743), der sich nach seinen Studenten- und Soldatenjahren unter Wendling zu einem ausgezeichneten Flötisten ausgebildet hatte, war von München zu den Aufführungen berufen worden.

pp im Orchester verklingt. Obschon in der Kunst Chr. Bachs wurzelnd, weist das Stück doch schon ganz die echt Mozartsche Mischung von Feuer und holder Schwärmerei auf, auch enthält es eine ganze Reihe späterer Mozartscher Lieblingsgedanken, wie z. B.:



Wendungen, die freilich ihre Abkunft von Piccinni nicht verleugnen können. Nur wirken sie bei dem weit universelleren Mozart, der ihnen auch starke Gegensätze an die Seite zu setzen versteht, ungleich stärker und eigentümlicher. Auch sonst stoßen wir auf echt Mozartsches Gut, wie auf die leidenschaftlichen, zum Überfluß manchmal noch mit sf bezeichneten Synkopen (S. 92, 117, 140 der Part.), und in der Mollarie (12) auf das ganz in Moll getauchte Dacapo. Diese Neigung, in Mollsätzen bei der Wiederholung alle das erste Mal noch zugelassenen freundlicheren Bilder zu verbannen und dadurch den düsteren Mollcharakter noch zu steigern, ist echt Mozartisch; sie beherrscht später auch seine Instrumentalmusik bis in die große G moll-Sinfonie von 1788 hinein.

Im Innern der Arien verlieren die Mittelsätze ihr bisheriges knappes und altmodisches Gepräge und nähern sich mehr dem Charakter von Durchführungen, worin man wohl mit Recht wieder den Einfluß der Instrumental-, besonders der Konzertmusik erblicken darf[1]. Auf ihre Rechnung gehören auch die ausgedehnten Anfangsritornelle, die mitunter auffallend dem Anfangstutti eines Violinkonzertes gleichen. Überhaupt ist der Anteil des Orchesters wieder sehr bedeutend, wenn auch lange nicht so anspruchsvoll und manchmal erdrückend wie in den bisherigen Werken. Mozart hat auch in dieser Hinsicht gelernt: sein Orchester bleibt trotz allem Reichtum schmiegsam und klar, es erschließt zwar keine solchen Abgründe des Seelenlebens wie im Silla, aber es hält dafür auch mit seinen Gedanken weit sparsamer Haus. Dazu ist die Singstimme weit freier und gesangsmäßiger geführt. Für italienische Begriffe freilich ist das richtige Verhältnis beider auch hier noch nicht erreicht.

[1] Vgl. WSF II 225 f., wo auch auf die Verwandtschaft der dritten Arie mit dem ersten Satz des Violinkonzerts in G dur (K.-V. 216) vom 12. September desselben Jahres hingewiesen wird.

Das aus einem Andante und einem dreiteiligen Allegro mit Coda bestehende Duett Elisas und Amintas (7) gehört mit seinem innigen und schwärmerischen Ausdruck und seinem Rokokozierrat zum Besten in dieser Oper; von Piccinni[1] ist der hübsche und der Situation durchaus entsprechende Einfall angeregt, Melodie und Begleitungsfiguren des Andantes mit verändertem Rhythmus im Allegro wiederkehren zu lassen. Das Finale (14) besteht aus drei Chorstrophen, zwischen denen kleine homophone Zwiegesänge eingelegt sind.

Die Ouvertüre unterscheidet sich von allen ihren Vorgängern sowohl durch ihre Tonart (Cdur), als namentlich durch ihre einsätzige Form, die am Schlusse mit einer ganz neuen Melodie von prachtvoller Kantabilität in die erste Szene hinüberleitet. Das ist französischer Brauch, dem übrigens auch Gluck lange vor der Alceste gehuldigt hatte[2]. Der Satz, der sonst keine innere Beziehung zum Drama selbst hat[3], ist einfach zweiteilig, ohne eigentliche Durchführung, ein freies, aber durch das Vorherrschen des durch alle Stimmen dahinwandernden Hauptthemas[4] sehr einheitliches Spiel; das eigentliche Seitenthema wird im zweiten Teil zugunsten jenes neuen Gedankens unterdrückt.

Diesen Opern mag zum Schluß das 1771 entstandene Oratorium La Betulia liberata, Text von Metastasio (K.-V. 118, S. IV. 1 mit Spittas R.-B.), angereiht werden, da das neapolitanische Oratorium, dem es angehört, sich in seiner äußeren Form zwar nicht in allen, aber doch in den Hauptzügen mit der opera seria deckt.

Wie in der Oper, so haben auch im Oratorium[5] die beiden Dichter Zeno und Metastasio reformierend eingegriffen. Hier wie dort galt es dem eingerissenen dichterischen Verfall zu steuern, denn auch das Oratorium, das sich von der Bibel weg mehr und mehr der Heiligengeschichte zugewandt hatte, war allmählich in den Strudel

[1] S. o. S. 252. [2] Erstmals in der Contesa de' Numi von 1749, dann ebenfalls im Re pastore von 1756. [3] Auch ihn hat Mozart später unter Hinzunahme des ersten Arienssatzes und eines Finales zur italienischen Sinfonie ergänzt. [4] WSF II 228 weisen auf seine Verwandtschaft mit dem Allegrothema der Ouvertüre von Così fan tutte hin. [5] Da das Oratorium in Mozarts Schaffen nur eine bescheidene Rolle spielt, verzichtet der Verfasser auf einen geschichtlichen Überblick (der von Jahn, den auch noch Deiters übernommen hat, ist längst überholt) und begnügt sich mit dem Hinweis auf das genannte, grundlegende Werk von A. Schering, Geschichte des Oratoriums 1911. Vgl. auch G. Pasquetti, L'oratorio musicale in Italia 1906. D. Alaleona, Studj sulla storia dell' oratorio musicale in Italia 1908. H. Kretzschmar, Führer II 2³. 1915.

abenteuerlicher Sensationslust hineingezogen worden, der die Oper in der venezianischen Zeit zu einem Zerrbild des antiken Ideals gemacht hatte. Jetzt griffen jene Dichter wieder auf die Bibel, besonders auf das Alte Testament zurück — an das Neue traute man sich von jeher wegen der geheiligten Person Christi nicht recht heran — und suchten das Oratorium auch sonst mit einem geläuterten, sittlichen und religiösen Gehalt zu erfüllen. An Händels gewaltige Art, ganze Völker zu Helden des Oratoriums zu machen, darf man dabei freilich nicht denken. Auch als Oratoriendichter sind jene Poeten die richtigen Rationalisten; sie dichten nicht aus innerem Erleben heraus, sondern ersinnen zuerst ihre neuen Gesetze und schaffen darnach dann ihre Werke. Der Belehrung und Erbauung hat sich das Dichterische schlankweg unterzuordnen, das zeigt sich bis in die uns manchmal seltsam anmutenden theologischen, philosophischen und moralischen Unterhaltungen hinein, die die Helden miteinander pflegen. Aber innerhalb dieser Grenzen haben Zeno und besonders der auch hier weit phantasievollere Metastasio doch Werke geschaffen, die ihren Ruhm bis weit ins 19. Jahrhundert hinein begreiflich erscheinen lassen. Ja, Metastasios Oratorien stehen in mancher Beziehung sogar über seinen Opern[1]. Der lehrhafte Zweck verträgt sich mit ihnen besser als mit jenen, dafür macht sich der heroische Kothurn der Helden weniger aufdringlich bemerkbar und vollends das Liebesintrigenspiel fällt ganz weg. So kommen die inneren Konflikte der Helden, so eng begrenzt auch hier ihr Kreis ist, mehr zu ihrem Recht. Der meisterhaft geführte Dialog und das glänzende sprachliche Gewand geben den Opern nichts nach, und besonderes Lob verdient bei Metastasio die Kunst, trotz der fehlenden szenischen Aktion die einzelnen Charaktere plastisch hervortreten zu lassen.

Am deutlichsten ist der lehrhafte Zweck in den Stücken, wo der Kampf weltlicher und geistlicher Gewalt und der selbstverständliche Sieg der geistlichen geschildert wird; Mozarts Davidde penitente von 1785 gehört hierher. Eine zweite Klasse, darunter unsere Betulia, offenbart Gottes Macht und Stärke in den Heldentaten eines Weibes, das Seitenstück zu den beliebten Heroinenopern, und eine dritte, deren Hauptwerk Zenos »Tobia« ist, nimmt sich fast aus wie eine Vorwegnahme des späteren bürgerlichen Familien- und Rührstücks.

[1] Metastasio selbst nennt sie auch nicht Tragödien, sondern weit bescheidener »componimenti sacri«.

Im Gegensatz zur Oper hatte das neapolitanische Oratorium nur zwei Akte mit sechs bis sieben Arien; am Anfang oder Schluß jedes Aktes stand ein Chor, der gelegentlich auch an anderen Stellen eingefügt wurde. Neben dem Chore wurde aber, wiederum im Unterschied von der Oper ein besonderer Wert auf Ensembles, begleitete Rezitative und kunstvollere Führung des Orchesters gelegt. Im übrigen aber ist der Formenschatz des neapolitanischen Oratoriums derselbe wie in der opera seria: Secco und begleitetes Rezitativ und Dacaporarie[1]. Auch die verschiedenen Wandlungen des Geschmacks hat das Oratorium zwar mitgemacht, die auffälligsten Entgleisungen jedoch vermieden. War doch auch das Oratorium bestellte Arbeit, die mitunter in kurzer Frist erledigt werden mußte. Vor allem ist es aber den Gefahren des Gesangsvirtuosentums ebensowenig entgangen wie die Oper.

Bald nach Scarlatti erreichte das neapolitanische Oratorium in L. Leo[2] einen Höhepunkt, der von den Italienern im einzelnen wohl noch erreicht, aber im ganzen nicht mehr überboten wurde. In Deutschland war der Hauptvertreter der Gattung wiederum J. A. Hasse[3], den sich nunmehr auch der junge Mozart an Stelle des alten Eberlin[4] zum Vorbild nahm. Die Vorzüge der Hassischen Kunst[5] sind den Oratorien kaum minder zu eigen als den Opern: Überwiegen des Gesanglichen, Klarheit und Durchsichtigkeit des Stils, aristokratische Zurückhaltung im Leidenschaftlichen und dabei doch ein sicherer dramatischer Blick, der an seinen Stoffen sofort das Wesentliche herausgreift und Nebensachen und Spielereien überhaupt nicht kennt.

Die Sage von Judith ist in der oft komponierten[6] Betulia liberata in folgender Art behandelt. Die handelnden Personen (interlocutori) sind:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri } capi del popolo.
Carmi }
Coro degli abitanti di Betulia.

[1] Scheibe, Krit. Musikus 22, S. 216. [2] S. o. S. 232. [3] Über ihn vgl. L. Kamieński, Die Oratorien von J. A. Hasse 1912. Neudruck der »Conversione di Sant' Agostino« DT XX (Schering). [4] S. o. S. 103. [5] S. o. S. 232. [6] Zuerst in Wien von G. Reutter d. J. (1734), dann von Jommelli (1743), Holzbauer (1752), Cafaro, Bernasconi (1754), Gaßmann (1771), Salieri (1821 umgearbeitet), Sales (1783), Schuster (1774), Seydelmann (1774), Naumann (etwa 1780), Schuback (?).

Unter die verzweifelten Einwohner der von Holofernes aufs äußerste bedrängten Stadt Betulia tritt Judith und schilt ihren Kleinmut. Ihre Gleichnisarie (5) mag als Beispiel für den Stil dieser Poesie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,
se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza,
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie verkündet, daß sie einen großen Entschluß gefaßt habe, den sie aber noch geheim halten müsse, unterdessen sollten sich alle zum Gebet vereinigen. Nach der Episode des Heiden Achior, den Holofernes als Bewunderer der Macht Jehovahs in die Stadt geschickt hat, um ihn mit ihr zu verderben, verlangt Judith, festlich geschmückt, aus der Stadt gelassen zu werden; der Chor drückt (in der Ferne) sein Erstaunen darüber aus.

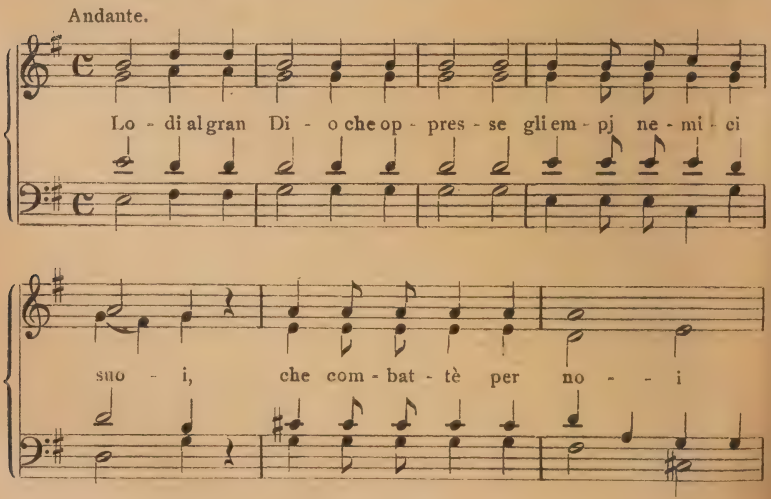
Im zweiten Teil sucht Ozia dem Achior in einer gründlichen Disputation zu beweisen, daß es nur einen Gott gebe. Da kehrt, im Augenblick der höchsten Not, Judith mit dem abgeschlagenen Haupte des Holofernes zurück und schildert ihre Tat; Achior erklärt sich nunmehr für bekehrt. Carmi berichtet, daß die Assyrer sich nach Holofernes Tod auf der Flucht selbst aufgerieben hätten. Ein Dankeslied Judiths und des Chores macht den Beschluß.

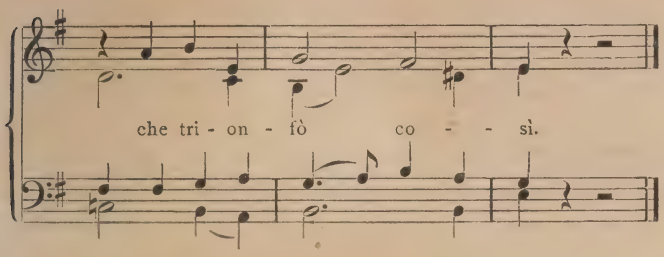
Die erhaltene, 15 Nummern auf 382 Seiten enthaltene Originalpartitur[1] zeigt Mozart in der ganzen Auffassung seines Stoffes, in manchen modulatorischen und melodischen Zügen[2] und in der Benutzung einer gregorianischen Melodie im Schlußchor als Schüler Hasses[3], andere Züge dagegen, wie die Arienform mit halbem Dacapo, die Themengegensätze, die ausschweifenden Koloraturen und die Orchesterbehandlung, stellen das Werk den Jugendopern unmittelbar an die Seite. Daß Mozart sich aber trotzdem in dem Oratorium höhere Ziele steckte als dort, beweist allein schon die Ouvertüre. Sie ist zwar ebenfalls dreisätzig, aber die Ecksätze sind thematisch verbunden, und in beiden kommt neben diesem Hauptgedanken kein anderer auf.

[1] André gab Jahn handschriftlich an, zufolge einem Jahn unbekannt gebliebenen Textbuch sei dies Oratorium in den Fasten 1786 — nicht in Wien, wie Sonnleithner Jahn mitteilte — aufgeführt, und Mozart scheine noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro komponiert zu haben, die er in Berlin vermutete, wo sie aber nicht aufgefunden wurden (B III 260). [2] Dazu gehört auch die Vorliebe für ganghafte oder in gestoßenen Achteln die Harmonie angebenden Bässe, die hier weit häufiger sind als in den Opern. [3] Schering S. 238f.

Noch wichtiger aber ist die schicksalsschwere, fast trostlose Stimmung dieses Stückes, die auch im Mittelsatz nicht gemildert wird und sich im letzten in wildem Trotz entlädt. Auch die Tonart Dmoll tritt mit ihrer unheimlichen Feierlichkeit erstmals in Mozarts Kunst charakteristisch hervor. Sollte hier die Ouvertüre von Glucks Alceste Modell gestanden haben, die in derselben Tonart steht und auch mit ihrem Terzenmotiv der Mozartschen verwandt ist?

Auch die drei Chöre tragen Ausnahmecharakter. Der erste (4) besteht zwar nur aus drei knappen, refrainartigen Sätzen in Ozias Sologesang, auch sind sie ganz homophon gehalten, aber es steckt in diesen herben Klängen die ganze mühsam verhaltene Verzweiflung des Volkes, und sie drücken zugleich das Siegel unter die breite, hoffnungslose Klage des Solisten. Der ebenfalls homophone Schlußchor des ersten Teils (8) ist weit breiter angelegt. Das Staunen des Volkes über Juditha Unternehmen äußert sich in kurzen, meist deklamatorischen Phrasen, seine Erregung in einer Reihe leidenschaftlicher Orchesterfiguren; die ganze Szene ist mit den Augen des Dramatikers geschaut. Noch stärker tritt dies bei dem letzten Chor (15) zu Tage. Seinen Kern bildet ein Lobgesang des befreiten Volkes, dazwischen hinein singt Judith von dem Siege über die Feinde. Während sie nun aber ihrem Gefühle einen seltsam erregten, subjektiven Ausdruck gibt, bedient sich der Chor der alten geheiligten Sprache der Kirche mit der Melodie:





Es ist der zweiteilige Tropus des neunten Kirchentones (tonus peregrinus) zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, derselbe Cantus firmus, der im Requiem zu den Worten Te decet hymnus angewendet worden ist[1]. Viermal wird diese Melodie in immer neuem, wenn auch homophonem Satze, und namentlich mit stets anderer Orchesterbegleitung wiederholt, das vierte Mal, im zweiten Teil etwas verändert, sogar im Tenor. Das Vorbild dazu gab wohl wiederum Hasse, der im Pilgerchor seiner Santa Elena den Choral „O Lamm Gottes" verwendet[2]. Bedeutend vertieft wird die Wirkung dieser Weise aber durch den Gegensatz zu den Zwischengesängen Judiths. Hier strömt die subjektive Empfindung frei dahin, die Melodik neigt sich dem deklamatorischen Stil zu und ergeht sich meist in knappen Phrasen, kurz, der Text ist es, der die Form bestimmt, deshalb tritt das Orchester auch auffallend zurück. So vereinigt Mozart schon in diesem Jugendwerk in ganz eigentümlicher Weise kirchliche Objektivität und subjektiven Gefühlsausdruck. Es sind die ersten Spuren des Geistes, der später das Requiem beherrscht und von der opernhaften Art derartiger Jubelchöre im damaligen Oratorium grell absticht. Freilich kommt auch diese in dem raschen Schlußsatze noch zu ihrem Rechte.

Auch dem Secco hat Mozart nach Hasses allerdings nicht voll erreichtem Vorbild wieder erhöhte Sorgfalt zugewandt, trotzdem ihm der Dichter mitunter, wie bei Achiors Abriß der jüdischen Geschichte, keine leichten Aufgaben stellte. Sehr bezeichnend dafür ist der große Disput, den Ozia und Achior zu Beginn des zweiten Teils über Polytheismus und Monotheismus führen. Er vollzieht sich sehr lebendig und anschaulich in lauter kleinen, scharf zugespitzten Phrasen, hinter

[1] Er liegt auch dem alten Choral „Mein Seel erhebt den Herrn" zugrunde. An derselben Stelle wie im Mozartschen erscheint die Weise auch in M. Haydns B dur- und neuerdings in F. Kiels As dur-Requiem. [2] Vgl. Hiller, Wöchentl. Nachr. I 326 ff., 343 ff., 353 ff. Schering S. 220. Kamienski S. 181 ff.

denen man fast die Geberden der Beiden zu sehen glaubt. Der eigentliche Höhepunkt der Diskussion[1] wird durch einen lebhaften Baßgang eingeführt; ein dreimaliger Baßgang tritt ferner auf, wenn Achior erstmals schwankt, sich aber doch noch nicht für überwunden erklären kann, dabei ist auch die Sequenz[2] in Achiors Deklamation von guter Wirkung. Auch im einzelnen weist die Deklamation manchen geistvollen Zug auf, wie z. B. Achiors Io repugnanza alcuna nel numero non veggo, vor allem aber ist der dozierende Ton Ozias gut getroffen[3].

Die beiden begleiteten Rezitative der Judith sind motivisch einheitlicher als die der Opern, was wohl ebenfalls Hasse zu verdanken ist; sie lassen aber auch zugleich mit ihrem teilweise sehr zugespitzten persönlichen Gepräge Judith als eine Vorgängerin der Giunia im Silla erscheinen. Judiths langer Bericht über ihre Tat, eine der spannendsten Szenen Metastasios, hat bei Mozart ein Stück von ganz besonderer Art ins Leben gerufen. Statt des sonst bei ihm üblichen, bunten Motivwechsels erscheinen hier in der Hauptsache lange Streicherakkorde, meist in hoher Lage, die der Sprecherin etwas Entrücktes verleihen. Um so schlagender wirken die kleinen eingestreuten Motive, wie z. B. gleich am Anfang die herrische Frage des Holofernes, dann das unheimliche, katzenartige Aufstehen Judiths (vor sorgo) und das Zucken des Leichnams (balzar mi sento).

Von den Arien ist im Vergleich mit den Opern nur wenig zu sagen. Sie sind formal sorgfältiger und vor allem instrumental reicher und selbständiger bedacht. Mit drei Ausnahmen (2, 12, 13) verlangen sämtliche Nummern mindestens zweierlei Bläser.

Die Arienmittelteile weisen nach wie vor ein ziemlich altmodisches Gepräge auf, dagegen tritt in den Hauptteilen wenigstens hie und da das Bestreben zu Tage, die in den Opern gewöhnlich noch rein

[1] Bei Ozias Frage: »credi, Achior, che possa cosa alcuna prodursi senza la sua cagion?« [2] Dieses Mittel, dessen sich Gluck nach Hasses Muster schon in den Opern vor dem Orfeo mit so großem Erfolge bedient, wendet Mozart bezeichnenderweise sehr selten an. Gluck faßt mit diesen Sequenzen, die sich meist auf chromatisch fortschreitenden Bässen aufbauen, oft einen ganzen Gedankenkomplex steigernd zusammen, Mozart hält sich in seinen Seccos mehr an einzelne Worte und Begriffe. Auch Glucks feine Abstufung der Kadenzen (Voll-, Terz- und phrygische Kadenz) fehlt bei ihm. S. R. Meyer im Gluckjahrb. IV, 1 ff. [3] Um so mehr befremdet der weiche, fast tändelnde Modeton der Arie, die gar nichts Glaubensfestes enthält, ein Beweis für die Oberflächlichkeit, mit der man damals derartige Aufgaben zu lösen suchte.

musikalisch gedachten Themengegensätze[1] poetischen Zwecken dienstbar zu machen. Man vergleiche dazu das merkwürdige Synkopenthema in Moll in Juditths Arie (7), das übrigens in Dur an der gleichen Stelle schon in ihrer ersten Arie (5) auftritt, ein Nachhall jener motivischen Einheitsbestrebungen, die wir schon in den Messen getroffen haben. Inhaltlich sind allerdings gerade diese beiden Arien der Hauptperson — es sind bezeichnenderweise Gleichnisarien — ziemlich frostig geraten, und nicht viel anders steht es mit denen des Ozia. Sobald jedoch der Boden des Moralisierens verlassen wird, in den Szenen, wo die Beiden zum Volke sprechen (4, 15), erhebt sich auch Mozarts Gestaltungskraft zu bedeutenderer Höhe. Wie eindringlich und wahr wirkt in Ozias Szene mit dem Volke (4) jedesmal der Choreinsatz, der mit wenig Takten dem Gesange des Solisten eine ganz ungeahnte Steigerung verleiht! Hier, sowie in der bereits erwähnten Schlußszene hat Mozart die italienischen Vorbilder nicht allein erreicht, sondern um ein gutes Teil übertroffen. Auch der homophone und wesentlich deklamatorisch gehaltene Schlußchor des ersten Teils (8) ist ein höchst charaktervolles Stück, an dessen Wirkung namentlich auch das Orchester mit seiner herben, rhythmisch straffen Sprache beteiligt ist. Nicht allein das Staunen über Juditths Entschluß kommt darin zum Ausdruck, es ist als ob die Heldentat des Weibes auch in dem verzagten Volke Mut und Kraft aufs neue entzündete.

Von den Arien der Sekundarier ist die der Amital (13) wegen ihres Seitenthemas im Adagio und ihrer schönen, zerknirschten Coda mit Orgelpunkt bemerkenswert, dagegen schildert Achior, der Vertreter der im Oratorium zugelassenen Baßstimme[2], den Unhold Holofernes in einer von jenen dem 18. Jahrhundert so geläufigen, polternden Baßarien (6), die mitunter bis an die Grenze des Humoristischen gehen; sogar Solotrompeten schreibt Mozart hier vor.

Es ist ein überaus buntes Bild, das diese dramatischen Versuche Mozarts aus seiner Italienerzeit vor unserem Auge entrollen. Bio-

[1] S. o. S. 247. Vgl. besonders Amitals Arie (10), wo das anmutig flatternde Seitenthema zu dem Bilde des Seesturms gar keine Beziehung hat, sondern lediglich dem musikalischen Gegensatze dient. [2] Mattheson, Critica Musica I, S. 110 f.: „Daß die tiefen Singbässe einer Harmonie viele Majestät, viele Harmonie und force geben, ist unstreitig; ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr sehr oft was rudes und entsetzliches dabei vermacht sey, will ich dem Zuhörer überlassen." Man vergleiche Gestalten wie Händels Polyphem und Bachs Äolus.

graphisch sind sie von höchstem Werte. Sie legen ein weiteres glänzendes Zeugnis ab von der wunderbaren Fähigkeit des Knaben, sich neuen Stilarten sofort anzupassen. Man vergleiche nur einmal den Mitridate mit dem Ascanio und der Betulia: sofort ist ihm klar, was die drei sonst so verwandten Gattungen der Oper, der Serenade und des Oratoriums stilistisch von einander unterscheidet. Aber auch der Mensch und Künstler macht während dieser drei Jahre eine entscheidende Wandlung durch: der Knabe wird zum Manne und nichts ist genußreicher und menschlich ergreifender, als die heiße Glut zu verfolgen, die von den Tagen der Betulia und des Lucio Silla an durch die Adern des Jünglings rinnt. Aber zugleich zeigen diese Jugendwerke auch die Grenzen, die dem jungen Genie trotz und zum Teil auch wegen seiner Frühreife gesteckt waren. Er war ein Kind des nordischen Barbarenlandes, in dem sich auch die Wunderkinder langsamer zu entwickeln pflegen als im Süden. Als Knabe war er der dramatischen Komposition überhaupt noch nicht gewachsen, als Künstler brachte er als einziges Besitztum zwar sein musikalisches Genie mit, aber auch dieses mußte sich erst von außen her aneignen, was den Italienern schon von Jugend auf im Blute saß. Dabei war ihm außerdem seine wesentlich instrumentale Vorbildung hinderlich; dem Opernkomponisten sieht der Sinfoniker beständig über die Schulter. Auch Mozart mußte die Erfahrung machen, daß sich ein Kunstwerk von der stilistischen Geschlossenheit der italienischen Oper nicht im Sturme erobern ließ. Wohl sprossen in seinen Werken einzelne Blüten aus dem Lande des Genius auf, die zu pflücken keinem einzigen Italiener gegeben war, aber an Stileinheit im Ganzen, besonders was die gesangliche Seite anlangt, bleiben sie doch erheblich hinter den italienischen Mustern zurück, deren Unarten sie obendrein, zum Teil noch in verstärktem Maße, fröhlich mitmachen. Noch waren eben Mozarts Lehrjahre nicht zu Ende, und wir dienen weder ihm noch uns selbst, wenn wir bereits diese Zeugnisse seiner Entwicklung mit dem Schimmer der Unsterblichkeit zu vergolden suchen.

Kirchen- und Instrumentalwerke aus der Zeit der italienischen Reisen

Neben den besprochenen dramatischen Werken geht während Mozarts italienischer Zeit eine stattliche Reihe anderer her, die zum kleineren Teil für italienische Auftraggeber, zum größeren aber während der Pausen zwischen den einzelnen Reisen für den erzbischöflichen Brotherrn in Salzburg geschrieben sind. Hierher gehört zunächst eine Anzahl von kirchlichen Kompositionen.

Von der Salzburger Kirchenmusik war bereits bei L. Mozart die Rede[1]. Ihr hatte gerade Erzbischof Sigismund eine besondere Pflege gewidmet; in seiner strengen, allem Weltlichen abholden Frömmigkeit erblickte er den Hauptberuf seiner Kapelle eben im Kirchendienst. Sein Nachfolger Hieronymus bewährte seine Sparsamkeit auch an der Kapelle, die er sich durch seine Strenge obendrein persönlich entfremdete; man fand, daß die Salzburger Musik sich unter ihm eher verschlechtert als gehoben habe[2], obgleich er, auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im einzelnen manches besserte[3].

Der äußere Stand der erzbischöflichen Musik blieb auch zu Wolfgangs Zeiten derselbe wie zu Leopolds: zu den 30 Männerstimmen traten die 15 Kapellknaben, die der Erzbischof nicht allein unterhielt,

---

1 S. o. S. 4 f. Eine „Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg" gibt seit 1874 Hammerle heraus. 2 Koch-Sternfeld, Die letzten 30 Jahre des Erzbistums Salzburg S. 255. Burney, Reise III 260 f. Schubart, Ästhetik S. 157. 3 Vgl. den oben S. 3 angeführten, vermutlich von L. Mozart herrührenden Bericht bei Marpurg, Krit. Beitr. III 183 ff. Manche Notiz bietet der Mozartsche Briefwechsel. B. Pillwein, Lexikon salzburgischer Künstler (Salzburg 1821) ist für die Musiker oberflächlich, ebenso die Biographien salzburgischer Tonkünstler (Salzburg 1845).

sondern auch ausbilden ließ[1]. Die früher angestellten Kastraten ließ Erzbischof Sigismund aussterben, dagegen schickte er die Tochter des Domorganisten, Maria Magd. Lipp, zur Ausbildung im Gesange nach Italien und stellte sie dann 1762 als Hofsängerin an; bald darauf wurde sie die Frau M. Haydns. Erzbischof Hieronymus stellte wieder einen Kastraten an, Franc. Ceccarelli, der ein mäßiger Sänger war und sich auch als Mensch von gemeinem Charakter erwies.

Auch die Instrumentalkapelle hielt sich mit ihren Verstärkungen durch die vom Stadttürmer gestellten drei Posaunisten und die zum Futtermeisteramt gehörenden und zwischen dem Marstall und den Lakaien rangierenden[2] je sechs Hof- und Feldtrompeter und Pauker auf der alten Höhe. Wichtig ist der Bericht L. Mozarts über die Verteilung aller dieser Kräfte[3]:

Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor 4 Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludieren gebraucht, bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten usw., und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die 2 Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bei der Violine mit.

Erster Domorganist war seit 1751 Anton Cajetan Adlgasser (1728—1777), der Schüler (nachmals Schwiegersohn) Eberlins, und vom Erzbischof zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien geschickt, ein tüchtiger Orgelspieler und Akkompagnist, dessen Kirchenwerke auch später noch in Salzburg aufgeführt wurden[4]. Weniger bedeutend war der zweite Domorganist Franz Ignaz Lipp, der Schwiegervater M. Haydns. 1774 trat noch Anton Paris, der Sohn des 1760 verstorbenen zweiten Organisten, hinzu[5].

[1] Einzelne besonders hervorragende, wie der Tenorist Fel. Winter und der Baritonist Jos. Nik. Meißner, wurden sogar nach Italien geschickt und nachher als Solosänger angestellt. Über Meißner, der auch als dramatischer Komponist tätig war, vgl. L. Mozart bei Marpurg, S. 190 f., Schubart, Teutsche Chron. 1775, 408. Dreßler, Theaterschule S. 42. Hammerle S. 53. [2] J. E. Altenburg, Anleitg. z. heroisch-mus. Trompeter- und Paukerkunst (Halle 1795) I 26 f. [3] A. a. O. 195. Eine ähnliche Einrichtung verlangt Mattheson, Neu eröffn. Orchester I 158 f. [4] Über ihn vgl. P. Sigism. Keller MfM 5, 41 f. und Hammerle S. 31. [5] Über ihre Obliegenheiten vgl. L. Mozart S. 187 f.

Kapellmeister war seit 1763 Giuſ. Franc. Lolli aus Bologna, der Nachfolger J. E. Eberlins, von dem einige Oratorien und Kirchenwerke erhalten sind. 1772 wurde als Titularkapellmeister Dom. Fischietti aus Neapel angestellt, der sich auch als Buffokomponist einen Namen gemacht hat[1]. Als Kapellmeister der Bustellischen Truppe war er 1765 nach Dresden gekommen[2] und 1766 daselbst als Kirchenkomponist angestellt, aber seiner geringen Leistungen halber 1772 gerne wieder entlassen worden[3]. Sein Mercato di Malmantile war 1763 in Maggerbill zu Ehren der Gräfin Palfy, der Schwester des Erzbischofs Hieronymus, aufgeführt worden, womit vielleicht seine Berufung nach Salzburg zusammenhing. Hier scheint er auch mehr versprochen als geleistet zu haben; in den Mozartschen Briefen wird wiederholt darüber gespottet.

Als Lolli Kapellmeister und L. Mozart an seiner Stelle Vizekapellmeister geworden war, wurde Joh. Michael Haydn[4] (1737—1806), der jüngere Bruder Josephs, auf die Empfehlung eines Neffen des Erzbischofs Sigismund von Großwardein, wo er seit 1757 Kapellmeister war, als Konzertmeister und Orchesterdirektor berufen. Der persönliche Verkehr zwischen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Neigung, bei einem Glase Bier oder Wein zu sitzen, die dem nüchternen und strengen Mozart um so tadelnswerter erschien, als er ihm vorwarf, daß er darüber seine Amtspflichten vernachlässige. „Wer meinst du wohl", schreibt er an Wolfgang (29. Dezember 1777), „ist Organist bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lacht. Das ist ein teurer Organist; nach jeder Litaney sauft er ein Viertel Wein, zu den übrigen Diensten schickt er den Lipp und der will auch saufen"[5]. — (29. Juni 1778): „Nachmittags spielte Haydn bey der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbischof zugegen war) die Orgel, aber so erschröcklich, daß wir alle erschracken. — Es war aber nur ein kleiner Rausch, der

[1] S. unten. [2] Hiller, Wöch. Nachr. I 53. [3] Fürstenau, Beitr. S. 161 und 164. Vgl. noch O. Teuber, Gesch. des Prager Theaters I 268. Er war mit Bustelli zuerst in Prag, dann in Dresden. Seine Opern Vologeso (1774) und Nitteti (1775) wurden in Prag aufgeführt. [4] [Schinn und Otter], Biographische Skizze von M. Haydn, Salzburg 1808. J. Ev. Engl, Zum Gedächtnis J. M. Haydns 1906. O. Schmid, J. M. Haydn 1906. Eine Auswahl seiner Messen DTÖ XXII, Band 45, seiner Instrumentalwerke DTÖ XIV 2 (L. H. Perger). [5] B III 313.

Kopf und die Hände konnten sich gar nicht miteinander vergleichen. — — Haydn wird sich in wenigen Jahren die Wassersucht an Hals saufen, oder wenigstens, da er itzt zu allem zu faul ist, immer fäuler werden, so wie er älter wird"[1]. Auch der Lebenswandel der Frau Haydn muß Anstoß gegeben haben; Wolfgang spottet in einem Briefe an Bullinger (7. August 1778): „Es ist wahr, die Haydin ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben; es gibt aber wenig so! — mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Ciliciatragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht schon längst verloren hat[2]." So mochte L. Mozart sowohl für sich als für seine Kinder einen näheren Verkehr mit diesem Hause um so weniger zuträglich finden, als ihm auch Haydns äußerliches Benehmen nicht zusagte. „Den möchte ich in Italien mit den Wälschen reden hören!" schreibt er (8. Dezember 1777), „da werden sie gewiß sagen: questo è un vero Tedesco!"[3] Mögen persönliche Reibungen und Eifersüchteleien, wie sie in kleinen Verhältnissen leicht entstehen, vielleicht Einfluß gehabt haben auf diese ungünstige Beurteilung Michael Haydns; jedenfalls trifft die Ungunst nicht den Künstler. Zwar meinte L. Mozart, als Mich. Haydn 1787 eine Oper Andromeda e Perseo komponiert hatte, zu einer Theatralmusik habe er kein Genie, und die Arien für die Hauptperson seien wie für einen Kapellknaben gemacht. Aber die Zwischenaktsmusik zur Zaire, die Haydn 1777 geschrieben hatte, lobte er dem Sohn außerordentlich und charakterisierte sie ausführlich, schrieb ihm auch, daß der Erzbischof ihm die Ehre angetan, bei Tafel zu sagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn so etwas zu machen imstande sei; er sollte anstatt Bier nichts als Burgunder trinken, und ihm als Belohnung — 6 Krontaler habe auszahlen lassen (30. September und 6. Oktober 1777)[4]. Aber wenn er ihm sagt: „Hr. Haydn ist ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst" (24. September 1778)[5], so hat er seine Kirchenmusik im Sinne, und diese schrieb sich Wolfgang zu seinem Studium ab. Von Wien aus erbittet er sich (4. Januar 1783) „auf kleinem Papier blau eingebundene Kontrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn

[1] B IV 42 ff. Ähnlich K. N(isbeck), Briefe e. reis. Franz. I 357. Später war Haydn bekanntlich sehr fleißig. [2] B I 244. [3] B III 288 f. Wolfgang sagt von A. Schweitzer B I 133: „trocken und glatt wie unser Haydn, nur daß die Sprache feiner ist". [4] B III 200 f., 207. [5] B IV 105.

dabei"[1], und schreibt kurz darauf (12. März 1783): „Das Tres sunt (M. Haydns) muß von meiner Hand in Partitur geschrieben sein." Er ließ sich diese Sachen für die sonntäglichen Aufführungen bei van Swieten schicken und erbat sich dafür auch die neuesten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion", schreibt er (12. März 1783), „möchte gar zu gern hören lassen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beifall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae"[2]. Im Nachlaß Mozarts finden sich auch noch zwei Fugen Pignus futurae gloriae aus Litaneien M. Haydns, von Mozarts Hand abgeschrieben (Anh. K.-V. 239, 240).

In der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, namentlich ihres Hauptstückes, der Messe, bedeutet das Eingreifen der Neapolitaner einen raschen Abstieg von glorreicher Höhe[3]. Stilistisch kennzeichnet sich diese Periode dadurch, daß sich neben dem Chorgesang und auf seine Kosten mehr und mehr der Sologesang vordrängt und auch der Anteil der Instrumente vergrößert und weiter ausgebaut wird. Nun sind ja diese Mittel an und für sich so wenig unkirchlich, wie der mehrstimmige Chorgesang von Hause aus kirchlich ist. Es hat eine Zeit gegeben, wo man in dem Sologesang als dem Entfeßler der Persönlichkeit ohne weiteres den geborenen Feind der wahren Kirchenmusik erblickte, während die A cappellamusik mit ihrem „unpersönlichen" Gepräge als allein kirchlich galt. Das ist indessen eine höchst einseitige Ansicht. Die Josquin, Palestrina, Lassus haben der Kunst ihrer

[1] B II 208. Dies Buch (erwähnt Cäcilia IV, S. 290 f.), enthielt nach einer Notiz von Al. Fuchs von Mozarts Hand in Partitur geschrieben:
M. Haydn, *In te domine speravi*, fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verschiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.

[2] B II 217. [3] Vgl. H. Kretzschmar, Führer II 1⁴, 181 ff.

Zeit so gut den Stempel ihrer Persönlichkeit aufgedrückt, wie nur ein späterer großer Meister, und es heißt die Grundlagen alles künstlerischen Schaffens überhaupt verkennen, wenn man erst in der Entstehung des begleiteten Sologesangs die Geburtsstunde der Individualität in der Tonkunst erblickt. Nur soviel ist richtig, daß jene Meister mit ihrem persönlichen Empfinden niemals die Grenzen des kirchlichen Allgemeingefühls überschreiten, sondern sich nur als berufene Sprecher dieser Allgemeinheit betrachten, in der festen Überzeugung, daß dieser Rahmen für die Entfaltung des Persönlichen noch Raum genug biete. So gelang es ihnen, das Hauptproblem aller Kirchenmusik, die Vereinigung von Kirchlichkeit und Volkstümlichkeit, in einer für ihre Zeit vollkommenen Weise zu lösen. Getragen waren sie dabei von jener Erneuerung des kirchlichen Geistes im allgemeinen, die ihren äußeren Ausdruck im Tridentiner Konzil fand.

Allerdings lag nach dem Aufkommen des Sologesanges für die Komponisten die Versuchung allzunahe, mit ihrer eigenen, subjektiven Empfindung aus dem kirchlichen Allgemeingefühl herauszutreten. Bestand doch das Hauptziel der Florentiner Hellenisten eben darin, die Form eines Satzes vollständig frei aus dem Text und seinen einzelnen Worten und Gedanken heraus zu entwickeln. Aber die Folgezeit hat deutlich bewiesen, daß die Kirchenmusik von dieser Kunst an und für sich nichts zu fürchten hatte, sobald sie nur Meister fand, die sich über den Ernst ihrer Aufgabe wirklich im Klaren waren; ja im Protestantismus, dessen Drang nach Betätigung persönlicher Glaubensüberzeugung der neue Stil allerdings besonders entgegenkam, hat er sogar eine neue, großartige Blüte hervorgerufen, freilich nicht auf dem Gebiet der Messe, sondern in der neuen Form der Kantate.

Die Messe nahm im 17. Jahrhundert zwar die Orchestermusik auf, mit dem Sologesang hielt man dagegen noch zurück. Seine Zeit kam erst mit den Neapolitanern, und zwar war seine Einführung nicht etwa die Folge einer Erstarkung des kirchlichen Geistes, der nach einem neuen, subjektiveren Ausdruck gerungen hätte, sondern im Gegenteil einer Schwächung des religiösen Gefühls, einer zunehmenden Verwirrung in den Grundbegriffen der Kirchenmusik. Das beweist der wachsende Einfluß, der dabei dem Opernstile zufiel. Nicht der Sologesang als solcher brachte den Verfall, sondern die unkirchliche Art seiner Verwendung, und diese steht mit der Zersetzung des religiösen Lebens in Italien während des 18. Jahrhunderts in engem Zusammen-

hang. Vor allem versagte die berufene Hüterin der Kirchenmusik, die Geistlichkeit: sie war allen Tridentiner Verfügungen zum Trotz verweltlicht und großenteils entsittlicht. In den Schulen aber herrschten die klugen Jesuiten, die das religiöse Leben des Volkes nach ihren eigenen Machtansprüchen lenkten; der eigentliche Träger der geistigen Kultur endlich, der Adel, dessen Dasein ebenfalls ganz in weltlichen Machtfragen aufging, gab sich mit rein äußerlicher Erfüllung seiner kirchlichen Pflichten zufrieden und deckte seine geistigen Bedürfnisse, wenn er überhaupt solche hatte, weit eher mit philosophischer als mit religiöser Beschäftigung. Es war darum kein Wunder, daß auch die Kirchenmusik in diesen Niedergang des religiösen Lebens mit hineingerissen wurde; die Spuren davon sind in Italien bis auf den heutigen Tag nicht völlig getilgt worden.

Das Grundübel war, daß weder die Kirche noch ihre musikalischen Diener dem an der Oper entwickelten Stil gegenüber die Kraft zur Kritik mehr fanden, sondern ihn immer unbedenklicher übernahmen. Schon bei ernsteren Musikern, wie Durante und Leo, zeigen sich Spuren dieses Geistes, der dann in verstärktem Maße die nächste Generation, die von J. A. Hasse, ergriff. Er beraubte die Kirchenmusik zweier Haupteigenschaften, ohne die sie ihrer Aufgabe niemals gerecht zu werden vermag, der Männlichkeit und der Mystik. Die weiche Empfindelei des Jahrhunderts nahm jetzt auch von der Messe Besitz, sodaß sie sich nur noch selten kräftigere Töne abzuringen vermochte; wo solche noch versucht werden, tragen sie nur zu oft, wie in der Oper, das Gepräge eines teils grellen, teils hohlen und gespreizten Pathos. Zugleich zog der Koloraturenflitter der Oper in die Kirchenmusik ein, der hier natürlich noch zu weit ärgeren Zerrbildern führen mußte als dort. Aber auch das Erhabene und Übersinnliche fand in dieser Kunst kaum eine Stätte mehr. Die Komponisten bringen dafür weder die Begeisterung, noch die mystische Innigkeit mehr auf, sie ziehen es ins Alltägliche herab und verkehren mit ihrem Gott oft in einem philiströs-gemütlichen, ja fidelen Ton, der alles eher als kirchlich ist. Von der „Gemütlichkeit" bis zur Gedankenlosigkeit ist aber nur ein Schritt: man komponierte schließlich drauf los, ohne sich um den Inhalt der Worte überhaupt zu kümmern, und verkehrte so den Hauptgrundsatz des Renaissancestils in sein gerades Gegenteil.

Besonders litt in dieser Zeit der Chorgesang. Welcher Zuwachs an Ausdrucksmöglichkeiten der Kirchenmusik durch eine sinngemäße

Verbindung von Chor- und Sologesang erstehen konnte, lehren die klassischen Werke dieser Art, man denke nur z. B. an die tiefsinnige Art und Weise, wie Bach in der H moll-Messe dadurch die geschichtliche und die persönliche Seite des christlichen Glaubens zur Darstellung bringt. Die Neapolitaner selbst dagegen, besonders die späteren, haben sich dieser Vorteile selbst begeben, indem sie den Chorgesang zwar nicht ganz ausmerzten, aber doch so wenig sorgfältig behandelten, daß von der alten Würde kaum noch etwas übrig blieb. Die Erinnerung an die alte Bedeutung der Kontrapunktik wirkte zwar auch jetzt noch in den ständigen Chorfugen nach, aber diese Fugen sind farblos in ihren Themen und trocken in der Ausführung; an die Stelle des reichen organischen Lebens ist das tote Handwerk getreten, und viele davon sind lediglich die Erzeugnisse eines gedankenlosen Klebens an einem kaum mehr verstandenen Brauch.

Auch dieser Mangel hing großenteils mit der Lockerung der allgemeinen kirchlichen Organisation zusammen. Die Geistlichkeit ließ die Kirchenchöre mehr und mehr verfallen [1]; ihre Stärke schmolz erschreckend zusammen und ihre Leistungen waren dementsprechend, sodaß an einzelnen Orten die Gemeinde vor dem Figuralgesang aus der Kirche lief [2]. Anständig besetzte Chöre wie in Salzburg und München gehörten zu den Ausnahmen. Es war unter diesen Umständen nur natürlich, wenn die Komponisten in ihren Messen den Hauptnachdruck auf den Sologesang legten, bei dem, wie in der Oper, die Kastraten eine steigende Rolle spielten. Außerdem aber wurden jetzt die Instrumente immer selbständiger herangezogen.

Hierfür lag bereits eine alte Tradition vor. Die alte Kirchensonate war, ebenso wie ein großer Teil der Kirchenkonzerte (noch Corellis Concerti grossi gehören hierher), für den Vortrag im Gottesdienst bestimmt gewesen. Nachdem sie sich jedoch in Form und Charakter mehr und mehr der Kammermusik angeschlossen hatte, nahmen Sonaten in der neueren Form, Sinfonien und Solokonzerte ihren Platz ein [3]. Bedenklich war an diesem Brauche gegen früher nur, daß man bei der Wahl der Stücke häufig keine Rücksicht auf ihre

[1] Burney, Tagebuch I 14, 18, 110, 165, 195. [2] Schubart, Ästhetik 128, 347.
[3] Von dem Böhmen F. J. Habermann (1706—1783) hat M. Seiffert (Haberls Kirchenmus. Jahrbuch 1903) einige Bruchstücke von Meßsinfonien veröffentlicht. Über den Brauch selbst s. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 22, 91 f. und Burney, Tagebuch I 126, 128 (über eine venezianische Messensinfonie für sechs Orchester von Galuppi).

kirchliche Verwendbarkeit mehr nahm, sondern ohne weiteres rein weltliche, ursprünglich für Tafel und Akademien bestimmte Kompositionen, wie z. B. Haydnsche Sinfoniesätze, in die Messe verpflanzte.

Alles in allem war es der uns von der Oper her wohl bekannte Geist, der hier wie dort mehr und mehr das unbeschränkte Vorrecht des Sinnlichen vor dem Geistigen verkündete[1]. Dem kirchlichen Charakter geschah dadurch, zumal in den Messen, schwerer Abbruch, aber auch Volkstümlichkeit und Gemeinverständlichkeit sanken oft bis unter die Grenze des Seichten und Trivialen herab.

Den Besseren unter den Komponisten ist dieses Übel wohl zum Bewußtsein gekommen. Noch aus Mozarts Zeit ist abermals der Name Padre Martinis zu nennen, der in seinem Lehren und Schaffen unermüdlich auf die klassische Zeit der italienischen Kirchenmusik hinwies. Aber er und seines Gleichen vermochten gegen die allgemeine Strömung nicht viel auszurichten, zumal als sich ihr J. A. Hasse selbst anschloß. Auch in Deutschland bürgerte sich der neapolitanische Typus bald ein, jedoch ebenfalls nicht ohne zum Teil sehr bedeutende Gegenströmungen hervorzurufen. Die wichtigste davon ging von J. J. Fux in Wien aus, der in seinen Messen mit aller Energie eine Wiedergeburt der Kunst Palestrinas und der Niederländer in modernem Geiste anstrebte, ein merkwürdiger Zeuge praktischer, geschichtlicher Bestrebungen in diesem sonst gemeinhin als unhistorisch verschrieenen Jahrhundert. Ein dauernder Erfolg blieb freilich auch ihm versagt; schon unter dem jüngeren Reutter segelt auch die Wiener Messe wieder vollständig im neapolitanischen Fahrwasser. Auch in Salzburg hielt sich eine bessere Tradition lebendig. Für die Einweihung des Domes am 24. September 1628 hatte Orazio Benevoli (1602–1672) seine berühmte 53stimmige Messe geschrieben (in Wirklichkeit umfaßt sie zwei achtstimmige Chöre mit ihren Orchestern), ein Werk, das bei aller Neuheit der Klangkombinationen doch den kirchlichen Charakter wahrt[2]. Auch später gingen mit der sorgfältigeren Pflege des Chores wertvollere künstlerische Leistungen Hand in Hand. Die Belege dafür liefern sowohl E. Eberlins als M. Haydns Messen.

[1] H. Kretzschmar, Führer II 1⁴, 199ff. Eine Rettung der ganzen Richtung versuchten Frz. Lorenz, Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre kath. und protest. Gegner, 1866, und A. Schnerich, Der Messentypus von Haydn bis Schubert 1892, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart 1909. [2] Neudruck DTÖ X 1 (Adler und Nawratil).

Auch in Mozarts beiden ersten Messen ist dieser alte Sondergeist noch am Werke[1]. Über die örtlichen Verhältnisse Salzburgs zu Mozarts Zeiten aber berichtet dieser selbst in einem am 4. September 1776 an Padre Martini gerichteten Briefe, der auch für die Beurteilung seiner eigenen Kirchenmusik von Wert ist[2]:

Ich lebe hier in einem Land, wo die Musik sehr wenig Glück macht, obgleich daselbst, auch nachdem einige fortgegangen sind, noch sehr tüchtige Musiker, und besonders tüchtige Komponisten von gründlichem Wissen und Geschmack sind. Mit dem Theater sind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Kastraten und werden deren schwerlich haben, denn sie wollen gut bezahlt sein, und Freigebigkeit ist nicht unser Fehler. Ich unterhalte mich indes damit, daß ich für die Kammer und die Kirche schreibe, und es sind hier noch zwei sehr tüchtige Kontrapunktiker, Haydn und Adlgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe, für die Kirche zu schreiben, so viel ich will. Übrigens da mein Vater schon 36 Jahre im Dienst dieses Hofes ist und weiß, daß der Erzbischof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern sieht, so nimmt er sich der Sache nicht allzusehr an und hat sich der Literatur zugewendet, die schon ohnedies sein Lieblingsstudium war. Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epistel, dem Offertorium oder Mottetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Erzbischof selbst das Hochamt hält, darf nicht länger dauern, als höchstens drei Viertelstunden. Diese Art von Kompositionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken usw. sein. Ach, wären wir nicht so entfernt voneinander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu sagen!

Von Mozarts Anschluß an den Typus Hasses war bereits die Rede. Nur noch ein paar Bemerkungen über dessen Wesen und Geschichte.

Der Unterschied zwischen den missae sollemnes und breves[3] blieb natürlich auch jetzt bestehen. Jene behandelten die einzelnen Unterabschnitte als selbständige, breit ausgeführte Sätze, diese dagegen kennen nur die fünf bekannten großen Sätze als geschlossene Einheiten, die Unterabschnitte dagegen werden nur dem Charakter nach angedeutet, aber nicht als selbständige Teile herausgehoben.

Eine grundlegende Änderung in der musikalischen Auffassung der fünf Meßsätze ist den Neapolitanern nicht in den Sinn gekommen.

[1] S. o. S. 159 ff. [2] B I 52 f. Vgl. AMZ XXIII 683 ff. Der Brief ist aus dem Italienischen übersetzt. [3] Der Text der Messen und anderer wichtiger Kirchenmusiken ist in der Beilage V zusammengestellt.

Das verbot nicht allein die durch Jahrhunderte geheiligte Tradition, sondern der Meßtext selbst, der in klaren und eindringlichen Zügen nacheinander alle Formen des menschlichen Verkehrs mit Gott durchläuft: die demütige Hinwendung im Kyrie, Lob und Dank im Gloria, das feste Bekenntnis im Credo, die mystische Anschauung und Anbetung im Sanctus und das schuldbewußte Flehen um Erbarmen im Agnus Dei. Selbst im Herausheben einzelner Partien, wie dem Qui tollis im Gloria und dem Et incarnatus est und Crucifixus im Credo, wirkt bei den Neapolitanern noch die alte große Tradition nach. Aber ihr Grundfehler war, daß sie diesen Verkehr des Menschen mit Gott viel zu äußerlich auffaßten. Vom allgemein Menschlichen, Volkstümlichen und Faßlichen geht auch S. Bach in den Themen seiner H moll-Messe aus, aber nur um auf dieser Brücke die Phantasie des Hörers in das Gebiet höchster Kunst hinüberzuführen. Die Neapolitaner dagegen bleiben bei diesem volkstümlichen Ton nicht bloß stehen, sondern verwässern ihn noch und fallen so ins ewig Gestrige und Banale, sodaß sich ihr Ausdruck nicht selten wie ein Zerrbild der im Text gegebenen religiösen Ideen ausnimmt. Von einem tiefer in die Symbolik des Meßtextes eindringenden Stil ist kaum eine Spur mehr vorhanden. Im Gegenteil, der Text selbst beginnt mehr und mehr Nebensache zu werden. Es kommt vielen Komponisten lediglich auf wirksame Musikstücke kräftigen, festlich glänzenden, idyllischen oder elegischen Gepräges an, in die der Text, so gut oder so schlecht es eben geht, eingefügt wird. Von einem musikalischen Erläutern des Textes, einer Veranschaulichung des Satzsinnes bis in seine feinsten Gedankenspitzen hinein, ist kaum mehr die Rede. Das zeigt sich namentlich bei den großen Komplexen des Gloria und Credo, die allerdings mit ihren verschiedenen abstrakten und spekulativen Begriffen die Musiker schon seit alters vor schwierige Probleme gestellt hatten. Die Neapolitaner haben es sich hier besonders leicht gemacht: sie kennen überhaupt nur musikalisch dankbare und undankbare Partien, machen jene zu den architektonischen Grundpfeilern des Ganzen und lassen diese schlecht und recht nebenherlaufen. Erst Beethoven hat mit dieser rein musikalischen Kritik des Meßtextes aufgeräumt; für ihn gibt es auch im Credo keine Haupt- und Nebenpartien mehr. Aber auch sonst macht sich das Walten rein musikalischer Rücksichten mitunter recht deutlich fühlbar, so z. B. beim Wechsel von Solo- und Chorgesang und bei der Anlage ganzer Sätze in Arien- oder Sonaten-

form. Gewiß ist dabei nicht die Übernahme dieser Formen als solche tadelnswert, wohl aber, daß man sie nicht mit genügendem Ernste der neuen Aufgabe anpaßte und mit dem Schema auch den weltlichen Geist in die Kirche verpflanzte.

Diese Dreiteiligkeit liegt, mitunter nach einer kurzen, langsamen Einleitung, auch bei Mozart dem Kyrie zugrunde. Sie ergibt sich hier ohne weiteres aus dem Texte, insofern das Christe eleison den gegebenen, weicheren, oft auch solistisch gehaltenen Mittelsatz zwischen den beiden Kyrie bildet[1]. Inhaltlich zeigt bereits dieser Teil deutlich den Verfall; schon sein Allegrocharakter ist bezeichnend, und selbst wo kontrapunktische Strenge herrscht, klingt der Ruf um Erbarmen oft ohne rechte innere Anteilnahme und Inbrunst zum Himmel empor.

Auch in die Jubel- und Dankesstimmung des Gloria[2] mischt sich nicht selten ein Stück weltlichen Festglanzes ein, der sich namentlich in der Vorliebe für rauschende Violinfiguren und durch starke Instrumentation kundgibt; auch der beim Laudamus te beginnende Sologesang fällt mit seinem Koloraturenflitter zum Ausdrucke der Freude nur allzuhäufig ins Weltliche. Was den Wechsel von Solo und Chor anbetrifft, so folgt Mozart im allgemeinen der Tradition, die hier meist auf musikalisch wirksame Gegensätze ausging; doch ist er je länger je mehr bestrebt, die bedeutungsvolleren Textpartien dem Chor zu übertragen. Dazu gehört vor allem der dreifache Anruf des Qui tollis, des ideellen Mittelsatzes, der die einzigen dunkleren Töne in das helle Gemälde hinein bringt. Hier nimmt auch Mozarts Phantasie stets einen höheren Flug, vor allem mit Hilfe einer ebenso überraschenden, wie charaktervollen und herben Harmonik. Freilich hält sich dann das Folgende auch bei ihm nicht immer auf der erreichten Höhe, weder in dem als Sologesang behandelten Quoniam tu solus sanctus noch in der üblichen Schlußfuge des Cum sancto spiritu. Hier und bei den Worten Et vitam venturi saeculi im Credo war ja der Haupttummelplatz für jene scholastische Fugenarbeit, die Erzbischof

[1] Doch kommen auch hier noch, wie zu zeigen sein wird, Schwankungen vor, die sich nur rein musikalisch erklären lassen. [2] Die ersten Worte Gloria in excelsis Deo intoniert der Priester vor dem Altar in der vorgeschriebenen Weise, und der Chor fällt mit den Worten Et in terra pax ein; ebenso verhält es sich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erst mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Daher sind sehr häufig die Anfangsworte nicht komponiert; andremal aber wiederholt der Chor die vom Priester intonierten Worte.

Hieronymus aus einem richtigen Gefühl heraus seinen Komponisten schließlich einfach verbot. Auch Mozart hat sich hier erst allmählich dem Banne des Herkommens entrungen; im allgemeinen aber lehren seine Messen, daß er gerade den Gloria-Teil mehr und mehr mit individuellerem und tieferem Leben zu erfüllen bestrebt war.

Das wort- und gedankenreiche Credo, dessen Inhalt das nicänische Glaubensbekenntnis bildet, hatte die ältere glaubensstarke und -freudige Zeit durch einen männlichen, mitunter herben Grundton zu bewältigen gesucht, der in Verbindung mit einer charaktervollen Stimmführung dem Bekenntnis einen festen, echt kirchlichen Ausdruck verlieh. Auch hier verfährt die Schule Hasses mit dem Dogma weit äußerlicher. Es kommt ihr nicht in den Sinn, den einzelnen metaphysischen Ideen des Textes auf den Grund zu gehen, sondern sie hält sich an das sinnlich Faßbare und hebt dieses auf Kosten des Übrigen heraus[1]. Im allgemeinen spiegelt sich gerade in diesen Sätzen der Geist der damaligen Kirchenmusik besonders getreu wieder: es geht sehr angeregt, kräftig und flott zu, aber statt ernster Sammlung und innerer Weihe herrschen Heiterkeit und Glanz vor, und nur an einzelnen Stellen scheinen sich die Komponisten der tieferen Bedeutung ihres Textes bewußt zu werden. Am sichtbarsten ist dies bei dem Abschnitt von Christi Menschwerdung und Passion, dem Et incarnatus est und Crucifixus, altem Brauche zufolge, der Fall; allerdings gehen auch hierin zwei grundverschiedene Auffassungen neben einander her, eine geistige, für die Christi Menschwerdung ein Mysterium ist, und eine sinnliche, echt neapolitanische, der dabei die volkstümliche Krippenszene vorschwebt, und die deshalb hier ganz unbefangen pastorale Sicilianoweisen anstimmt[2]. Auch im Crucifixus werden meist tiefere Töne angeschlagen, und der Aufschwung des Et resurrexit wird in wirksamem Gegensatz dazu herausgearbeitet. Bei der Verteilung von Solo- und Chorgesang walten auch hier oft genug rein musikalische Rücksichten vor; daß sich z. B. bei den Worten Et in spiritum sanctum die dritte Person der Dreieinigkeit häufig mit einem recht leichten und tändelnden

[1] Charakteristisch ist das beliebte tonmalerische Unterstreichen einzelner Worte und Begriffe, wie der mortui bei den Worten judicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum, des descendit de coelis und ascendit in coelum u. ä., dem sich auch Mozart anschließt. [2] Noch in Mozarts großer C moll-Messe (K.-V. 427) liegt diese Auffassung dem Et incarnatus est zugrunde.

Sologesang begnügen muß, läßt sich nur aus dem Streben nach einem rein musikalischen Gegensatz erklären. Den Schluß bildet, wie schon bemerkt, auch hier eine Fuge, die, wie Beethovens große Messe lehrt, an und für sich der Idee des ewigen Lebens wohl entspricht, in der Ausführung dagegen bei seinen Vorgängern hinter jenem Ideal weit zurückbleibt.

Die schwierigste Aufgabe war jedoch, beim Credo noch mehr als beim Gloria, diese Fülle der Erscheinungen zur Einheit zusammenzuschließen. Die ältere, noch von Padre Martini vertretene Art, zu der auch Mozart einen Beitrag geliefert hat (K.-V. 115), hatte auf einen musikalisch-formalen Zusammenschluß überhaupt verzichtet und ihre Hauptaufgabe in einem möglichst engen Anschluß an den Text erblickt. Nun aber regen sich die Versuche, den ganzen Komplex auch musikalisch abzurunden und dadurch übersichtlicher zu gestalten, sei es, daß man bestimmte Hauptthemen nach Art der cyklischen Formen wiederholte, oder die Einheit mittels durchgehender Orchestermotive herstellte, oder endlich gar die Hauptgedanken des Textes (wie das Wort credo selbst) dem Hörer durch öftere Wiederholung einprägte. Hierin hat gerade Mozart bahnbrechend gewirkt, und die Spuren seiner Arbeit lassen sich bis in Beethovens Schaffen hinein verfolgen.

Im Sanctus hatten sich im Laufe der Zeit die Verhältnisse derart verschoben, daß das Benedictus, ursprünglich nur ein kurzer Zwischensatz, mehr und mehr zum Hauptteil wurde, gegenüber dem das Sanctus die Rolle einer bloßen Einleitung erhielt. Den Beginn macht das stets knapp gehaltene Sanctus im Tone weihevoller Erhabenheit, ihm folgt mit dem Pleni sunt coeli ein längerer, bewegter Satz voll festlichen Glanzes, der von dem fugiert gehaltenen Osanna beschlossen wird. Alle drei Abschnitte fallen dem Chore zu. Dagegen ist das Benedictus[1], mit seiner kindlichen Zuversicht ein Lieblingsstück der Wiener Messe, ein Hauptplatz des Sologesangs, sowohl des einstimmigen, als des von Mozart besonders bevorzugten vierstimmigen. Wie ein trauliches Idyll liegt es zwischen den beiden umgebenden Sätzen eingebettet, und gerade diesem Satze hat Mozart den Stempel seines Geistes so sichtbar aufgeprägt, daß später seine Auffassung vor-

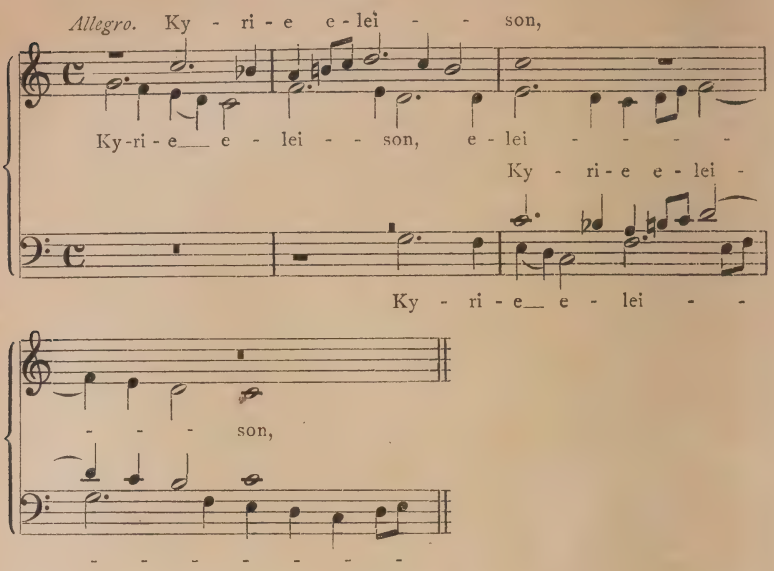
[1] In Mannheim war die Stelle des Benedictus durch Orgelspiel vertreten (B I 104 f.).

zugsweise maßgebend geworden ist. Das Osanna wird darnach gewöhnlich ganz oder abgekürzt wiederholt, mitunter aber auch in das Benedictus selbst verwebt. Allerdings findet sich daneben, wenn auch schwächer vertreten, ein zweiter Typus des Benedictus, der herbe, ja sogar düstere Töne anschlägt, wie sie für gewöhnlich erst das Agnus Dei bringt; es ist, als ob dieses bereits seine Schatten vorauswürfe und der Anblick des Gottgesandten in der Seele des Komponisten das Gefühl tiefer Zerknirschung hervorriefe. Meist zeichnen sich diese Sätze auch durch eine weit strengere Stimmführung aus.

Im Agnus Dei ist die Zweiteilung durch den Text gegeben: schuldbewußtes Flehen um Erbarmen und Bitte um Frieden; musikalisch findet sie ihren Ausdruck in einem langsamen (Agnus Dei) und einem raschen Satz (Dona). Jener ist häufig als Wechselgesang zwischen Solo und Chor gedacht; hier ist zugleich wieder eine Stelle, wo die meisten Komponisten tiefere Töne, sei es elegischer oder pathetischer Natur, anschlagen. Um so krasser wirkt dann freilich meist der Gegensatz des Dona nobis pacem, denn hier pflegt die Verweltlichung einen selbst für neapolitanische Verhältnisse ungewöhnlichen Grad zu erreichen. Es ist, als wären die Komponisten mit ihren Gedanken bereits draußen vor der Kirche auf der Straße, so selbstgefällig heiter und tändelnd wird diese Schlußbitte oft abgemacht. Auch Mozart ist von diesem Wesen nicht immer losgekommen.

Offenbar unter Padre Martinis Einfluß sind einige nicht vollendete Messen Mozarts entstanden, deren Handschrift auf die Jahre 1770—1772 hinweist. Die neue Welt, die sich damals dem jungen Meister erschloß, spiegelt am besten die mit dem neunten Takt des Sanctus abbrechende Cdur-Messe (K.-V. 115, S. XXIV. 28) wieder, deren Autograph die neuere Forschung wohl mit Recht in den Spätsommer 1770 setzt[1]. Hier weist alles auf die von Padre Martini wieder stark betonte ältere italienische Kirchenmusik hin: die ausschließliche Begleitung durch die Orgel, die durchgehende strenge Kontrapunktik, ja selbst die Motive, wie der Beginn des durch fünf Adagiotakte eingeleiteten Kyrie zeigen möge:

[1] WSF I 324 f., wo auf die Gleichheit des Papiers und der Handschrift mit den gleichzeitigen Bologneser Kompositionen hingewiesen wird.



Auch die Neigung, die einzelnen Sätze motivisch zusammenzuschließen, tritt wieder hervor. Das eben angeführte Kyrie-Thema ist nichts als die gedrängte Form des vorhergehenden Adagios. Seine Hauptmerkmale sind das Herabsinken in die Harmonie der Unterdominante und der Wiederaufstieg zur Dominant- und Tonikaharmonie vermittelst der rhythmischen Steigerung der beiden kurzen Notenwerte. Beide machen sich auch in den folgenden Sätzen immer wieder bemerkbar, und besonders der Zug nach der Unterdominanttonart, der in scharfem Gegensatz zu der neapolitanischen Vorliebe für die Dominantschlüsse steht, ist für diese Messe charakteristisch; noch die acht Sanctus-Takte legen Zeugnis dafür ab.

In keiner anderen Messe ist Mozart vom damaligen neapolitanischen Stil so weit entfernt wie hier. Das zeigt allein schon die äußerst knappe Form der einzelnen Sätze, die sich fast ängstlich vor einem Sichausbreiten der Empfindung hütet und dafür den Sinn der Textworte mit peinlicher Sorgfalt wiederzugeben strebt. Aber auch die Auffassung ist weit ernster und würdiger geworden (man betrachte hier besonders das Et incarnatus est mit seinen kühnen, bereits auf das Requiem vorausdeutenden harmonischen Geheimnissen), und nur das wenig ergiebige Thema der im übrigen mit großer Kunst

durchgeführten Schlußfuge des Credo gemahnt an die alte Salzburger Fugenarbeit. Man kann es nur bedauern, daß die Rückkehr in die Salzburger Verhältnisse Mozart verhindert hat, der dauernde Bundesgenosse Padre Martinis und seines damals als altmodisch verschrienen und doch so charaktervollen und echt kirchlichen Messenstils zu werden. Schon der bei den Worten sedes ad dexteram patris abbrechende Torso einer F dur-Messe (K.-V. 116, S. XXIV. 33) steht zwar noch, was die Kontrapunktik und die enge Verbindung des Kyrie und Christe eleison anbetrifft, auf dem Boden Padre Martinis, fügt aber bereits kleine Orchesterzwischenspiele neapolitanischen Stiles ein. Auch das Kyrie in C dur (K.-V. 221, S. XXIV. 34) mag seinem Stil nach in diese Zeit gehören, trotzdem es keine langsame Einleitung und ein besonderes Thema für das Christe eleison hat; es ist möglich, daß es mit den beiden andern, handschriftlich mit ihm verbundenen Stücken, einem dreistimmigen Vokalsatz mit fehlendem Text und einem Lacrimosa (K.-V. 21 Anh.), für ein Requiem bestimmt war[1].

Den schärfsten Gegensatz zu diesem Bologneser Stil bildet aber die große Festmesse in C moll, oder besser gesagt in C dur[2] (K.-V. 139, S. I. 4), die wahrscheinlich Anfang 1772 entstanden ist. Denn hier kehrt Mozart nicht allein zu dem modernsten Stil zurück, sondern verstärkt dessen opernhafte Züge noch in einem Grade, wie er es weder vorher noch nachher mehr getan hat. Die Messe schwelgt in den schärfsten dramatischen Gegensätzen und enthält namentlich Nachtbilder von einer Kühnheit, an die die übrigen Werke aus dieser Zeit nicht entfernt heranreichen, wie die ersten Abschnitte des Kyrie und Agnus, das Qui tollis und Crucifixus. Es muß ein bestimmter, äußerer Anlaß gewesen sein, der diesen Höhenflug des Mozartschen Genius hervorrief; auch die übrigen Sätze verraten das Bestreben, etwas Besonderes zu geben[3]. Jene vier Sätze sind nicht allein durch die Molltonart, sondern namentlich auch durch den Ausnahmecharakter ihrer Harmonik und Instrumentation — mit Ausnahme des Qui tollis fügen

[1] Das schöne Lacrimosa unterscheidet sich mit seinem fast Bachisch klingenden, ostinaten Baß stilistisch auffallend von den sonstigen, unter dem Bologneser Einfluß entstandenen Stücken. Ob dieses Requiem die von L. Mozart (B IV 30) erwähnte Messe für den Grafen Spaur war, oder die C moll-Messe (K.-V. 259), läßt sich nicht sicher entscheiden. Vgl. J I⁴ 187, WSF I 388. [2] Nur die ersten Teile des Kyrie und Agnus stehen in C moll, das Qui tollis in F moll, alle übrigen sind Durſätze. [3] WSF I 423 denken an die Trauerfeierlichkeiten für den Erzbischof Sigismund Ende 1771 und Anfang 1772, Jahn an die Spaur-Messe (s. o.).

sie den Streichern und Oboen noch drei Posaunen hinzu — innerlich mit einander verbunden. Mozart sucht hier ganz offenkundig den hellen Grundton der neapolitanischen Messe durch scharfes Unterstreichen der Nachtseiten des Seelenlebens zu mildern, er tut das aber als richtiger Stürmer und Dränger, der er in diesem Falle ist, in der Weise, daß er vom lyrischen Boden auf den dramatischen übertritt und die menschliche Seelennot bis zu den Qualen ewiger Verdammnis steigert. Gleich das Kyrie beschwört eine solche Szene aus dem Inferno herauf: ein dreimaliger Schrei der ganzen Chormasse mit folgenden Generalpausen, dazwischen ein echt Mozartsches, schicksalsschwer im Dreiklang absteigendes Motiv in den beiden Geigen[1], dem ein dumpfes Schluchzen in den Posaunen und Bratschen antwortet; gleich darauf läuft ein Tremoloschauer durch das Orchester. Dazu die ebenso kühne als herbe Harmonik und vor allem die lapidare Kürze des Ganzen — dieser Anfang mag den Salzburgern gründlich zu denken gegeben haben. Auch der durchweg deklamatorisch und homophon gehaltene Chor Qui tollis mit seiner zitternden Triolenbegleitung und dem ruhelosen, seltsam erregenden Baßmotiv weist nach der Oper mit ihren Geisterbeschwörungen hin. Seinen Höhepunkt erreicht dieses dramatische Pathos im Crucifixus. Dem fremdartigen Ruf der gestopften Trompeten antwortet ein schweres Aufstöhnen des Orchesters, dann erst beginnt auch der Chor, wiederum in kurzen Phrasen, seinen verzweifelten Jammerruf, um erst allmählich in die Ruhe der Resignation hinabzusinken, während zugleich der Trompetenstoß leise verhallt. Und wiederum ganz dramatisch ist es, wenn sich aus dieser Grabesruhe der Solosopran mit dem rollenden Laufe des Et resurrexit wie eine Lerche allein in die Lüfte schwingt. Schließlich erweckt auch noch das Agnus Dei den Eindruck einer Szene am Grabe: seine Posaunenmelodie, die mit dumpfer Klage beginnt und später so merkwürdig erregte Triolenmotive aufschießen läßt, kehrt im Verlaufe des Satzes dreimal wieder. Aber auch hier fehlt es nicht an einem scharfen dramatischen Gegensatz: das miserere wird vom Chore in langgezogenen Noten angestimmt, während das Saitenorchester plötzlich von einer heftigen Triolenbewegung erfaßt wird.

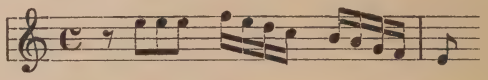
Allerdings tragen alle diese düsteren Bilder, deren dramatisches, fast das Theatralische streifendes Gepräge einen so überraschend neuen

[1] Man vergleiche dazu noch den Anfangssatz der Klavierphantasie in C moll (K.-V. 475) aus dem Jahre 1785.

Zug in Mozarts Messenkomposition hineinbringt, nur einleitenden oder Episodencharakter. Das Wesen der Hauptsätze hat Mozart nicht angetastet, hier bleibt er, von formalen Änderungen abgesehen, durchaus auf neapolitanischem Boden. Vor allem sind die in zweiteiliger Arienform gehaltenen Sologesänge des Quoniam, Et in spiritum sanctum, das Sicilianoduett des Et incarnatus (abermals eine Szene an der Krippe) u. dgl. rein opernhaft, tändelnd und mit reichlichem Koloraturenflitter behangen. Besonders das Quoniam ist auffallend tanzmäßig, halb Menuett, halb Polonäse. Ganz modern ist ferner die Anlehnung des Kyrie-Allegros an den Sonatensatz[1], dabei tritt das Streben nach motivischer Geschlossenheit im Orchester noch deutlicher hervor als in der letzten C dur-Messe. Kyrie und Christe werden im Allegro noch nicht gesondert behandelt, dagegen fügt ihnen Mozart noch einen besonderen Christe-Satz für Soloquartett hinzu, der zwar seinem Gehalt nach wieder entschieden zu leicht geraten, aber in der Führung und Vertauschung der vier Stimmen sehr geschickt und wirkungsvoll ausgeführt ist[2]. Darnach wird das Allegro wiederholt — abermals ein Übermaß, das auf Sturm und Drang hindeutet. Dagegen entbehrt das Gloria jedes motivischen Zusammenhangs, es besteht aus einer Reihe scharf zugespitzter Gegensätze, die wiederum den Dramatiker am Werke zeigen. Ihm verdanken wir namentlich die merkwürdige Form des Gratias, das die in dieser Messe besonders beliebte Form einer langsamen Einleitung mit nachfolgendem Allegrosatz aufweist. Auch aus diesen wenigen Textworten, die an und für sich gar nicht dazu auffordern, hat Mozart einen Gegensatz herausgeholt und ihn mit allen Mitteln, namentlich der Harmonik und der Satzart, verschärft. Nie wieder hat er die Worte propter magnam gloriam tuam so scharf von dem gratias agimus tibi abgetrennt. Nur die Fuge des Cum sancto spiritu rollt in breitestem Flusse dahin. Auch sie hat zwar mit dem Tritonussprung ihres Themas und ihrer großen Länge einen revolutionären Stich, bedeutet aber doch in Satzkunst, Aufbau und Ausdruck einen großen Fortschritt gegen früher.

Dagegen setzt das Credo den Versuch der früheren Messe (K.-V. 66),

[1] Das von den Soli vorgetragene Seitenthema gemahnt an eine alte Volksmelodie, die wir schon einmal bei Mozart antrafen (s. o. S. 89, K. Rattay, Die Ostracher Liederhandschrift S. 57 f.). [2] In der Regel machen die Neapolitaner aus dem Kyrie, Christe und Kyrie drei selbständige Sätze, von denen der dritte eine Wiederholung des ersten oder aber eine ausgeführte Fuge ist.

den ganzen Komplex auch motivisch einheitlich zu gestalten, mit ungleich größerem Geschick fort. Dort war das verbindende Band nach älterer Art noch ein ostinates Baßmotiv gewesen, hier ist es ein energisches Skalenmotiv in den Geigen:

das im vollen Orchesterglanz im Et resurrexit, Et unam und schließlich am Anfang und Schluß der Et vitam-Fuge wiederkehrt. Damit trat Mozart bewußt an ein Problem heran, das ihn von jetzt ab unausgesetzt beschäftigt hat. Bezeichnend ist, daß er es zunächst auf dem orchestralen Wege zu lösen suchte, denn die Selbständigkeit der Instrumente dem Gesang gegenüber ist in dieser Messe mit Ausnahme ganz weniger Partien voll durchgeführt. Trotz jenem durchgehenden Motiv ist aber auch dieses Credo vor allem auf wirksame dramatische Gegensätze angelegt. Sehr geistvoll wird die Schlußfuge im Et unam sanctam sowohl durch das Thema als durch die selbständigere Führung der einzelnen Stimmen vorbereitet. Auffallend und entschieden wieder von dramatischem Geiste eingegeben ist das Hineinziehen eines neuen Osanna in das Benedictus, wodurch der ganze Satz zum Wechselgesang zwischen einem Vorsänger und dem Chore wird. Und wieder läßt Mozart darnach, wie im Kyrie, zum Überfluß das Osanna des Sanctus wiederholen.

Was wohl Padre Martini zu diesem Werke seines Schülers gesagt hätte, das uns auf den Schwingen des Dramatikers und mit den modernsten Mitteln vom Himmel durch die Welt zur Hölle führt? Trotz allen Bedenken hätte er doch auch darin eine Frucht seiner Schule erkennen müssen, nämlich die echt gesangsmäßige Stimmführung, die diese Messe von ihren Salzburger Vorgängerinnen unterscheidet. Aber auch sonst bedeutet sie nach Form und Inhalt einen gewaltigen Fortschritt; wir werden ihren Spuren in ihren Nachfolgerinnen auf Schritt und Tritt wieder begegnen.

Auch die ersten Litaneien Mozarts stammen aus dieser Periode. Die Litanei ist ein Bittgesang, der, wie die Messe, mit Kyrie eleison beginnt und mit Agnus Dei, miserere nobis (ohne dona nobis pacem) schließt, dazwischen steht eine Reihe von Bitten, die je nach der äußeren Veranlassung der Litanei wechseln. Von einer festen Gliederung kann unter diesen Umständen keine Rede sein, auch ist,

meistens wenigstens, keine Steigerung beabsichtigt. Musikalisch ist das Ganze als ein Wechselgesang eines Vorbeters (Solisten oder Chores) mit einem Chor gedacht, wobei jener den Gegenstand der Bitte vorbringt und die Heiligen anruft, während dieser sich mit häufig wiederholten Wunschformeln, besonders ora pro nobis, miserere nobis, anschließt. Der Refrain spielt deshalb seit Alters eine besondere Rolle. Daß die Litanei der musikalischen Behandlung nicht etwa Schwierigkeiten bereitete, sondern ihr im Gegenteil ein ganz eigentümliches Ausdrucksgebiet zu erschließen geeignet war, beweisen die älteren Kompositionen bis auf H. Schütz[1]; der Verfall zog auch hier, wie in der Messe, mit den Neapolitanern ein.

Mozarts im Mai 1771 komponierte erste Litanei in Bdur (K.-V. 109, S. II. 1)[2] gehört der Gattung der Marienlitanei an (Litaniae Lauretanae). Die musikalischen Muttergottesbilder, die hier gezeichnet wurden, entsprechen seit Alters denen der bildenden Kunst: bei aller Hoheit und Reinheit des Grundtons haben sie einen starken Zusatz von Lieblichkeit, häufig von Traulichkeit und schwärmerischer Hingabe, auch volkstümliche Züge schimmern deutlich hindurch. Auch Mozarts Litanei wahrt diesen Grundcharakter; sie ist in der Form äußerst knapp und macht von der Kontrapunktik nur selten Gebrauch. Dagegen geht sie sorgfältig auf den Sinn der Textworte ein, was ohne Zweifel auf den Einfluß Padre Martinis zurückzuführen ist. Auch die Instrumentation, zwei Geigen und Baß, wozu noch beim Salus eine Posaune tritt, weist auf die ältere Zeit hin, ebenso die Kreuzung der beiden Violinen. Ein weiterer Vorzug des Werkes ist seine formale Behandlung, die die einzelnen Sätze durch geistvolle Anklänge und Varianten ihrer Hauptgedanken zur Einheit zusammenschließt[3].

Gleich im Kyrie fällt die sinngemäße Wiedergabe der Worte miserere nobis und sancta Trinitas (im forte) auf. Im Sancta Maria nehmen sich die vier Solostimmen unaufhörlich das Wort vom Munde, dazwischen mischt sich auch der Chor ein; es ist ein Stück von echt neapolitanischer Weichheit, doch ohne Auswüchse, ein beständiges holdes Schwelgen in der Hingabe an die Mutter Gottes. Weit herber wird der Ton dagegen in dem Salus infirmorum, einem

[1] Beispiele z. B. bei Proske, Musica divina IV 319 ff. [2] Zu den ersten beiden Litaneien vgl. Chrysander AMZ 1880, 545 ff. [3] Jahns Urteil (I[4] 309): „ohne höheren Schwung, tüchtig und sicher" verkennt den Fortschritt gegen früher erheblich.

Chorstück, das ganz auf dem Gegensatz zwischen der Bekümmernis der Christenheit und ihrer kraftvollen Zuversicht auf die Helferin aufgebaut ist. Am leichtesten wiegt das Regina angelorum, von den vier Solisten ausgeführt; weit bedeutender ist das Agnus Dei, das zunächst mit rührendem Flehen beginnt, aber schon mit dem Eintritt des Chores leidenschaftlichere Töne anschlägt und schließlich ganz überraschend mit verhaltenem Schluchzen im dunklen B moll verhallt, ein schönes Beispiel für das unerwartete Hervorbrechen düsterer Seelenregungen, das wir als Mozart eigentümlich schon mehrfach beobachtet haben. Sätze dieser Art beweisen, daß die „romantische Krise" von 1773 bereits ihre Vorläufer hatte, und zwar weniger in der Oper, als in der Kirchenmusik Mozarts.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento), der Mozarts zweiter Beitrag aus dem März 1772 angehört (K.-V. 125, S. II. 2 mit Nottebohms R.-B.), hat einen ernsteren Charakter als die Marienlitanei. Sie besteht aus Anrufungen des hl. Sakramentes, die, fast alle dogmatisch und transszendental, an den Komponisten ähnliche Anforderungen stellen, wie etwa das Credo der Messe, und deshalb aus denselben Gründen in der älteren Zeit weit besser und kirchlicher wiedergegeben wurden als bei den Neapolitanern.

Dem Stile nach verhält sich Mozarts Litanei zu ihrer Vorgängerin wie die C moll-Messe zur Bologneser: sie wendet sich der modernsten neapolitanischen Schreibart zu, am sinnfälligsten gleich im Kyrie, das formell einem vom Orchester ganz folgerichtig durchgeführten, zeitgenössischen Sinfoniesatz mit hinzugefügtem Chore gleicht, und in den beiden Soloarien Panis vivus und Panis omnipotentia, die dem Opernvorbild bis in die Koloraturenketten und die typische Schlußkadenz hinein folgen. Daß aber außerdem die Litanei in Salzburg in Bau und Charakter eine bestimmte örtliche Färbung aufwies, zeigt ein Vergleich mit den Litaneien M. Haydns in G moll[1] und noch mehr L. Mozarts in C dur[2]. Wie getreu der Sohn den Spuren des Vaters folgte, lehrt die Übereinstimmung nicht allein in Tempo- und Taktart (mit Ausnahme des Agnus Dei), sondern besonders auch in der Wahl der Tonarten, nur daß bei Wolfgang alles um einen Ton tiefer steht als

[1] Ausgabe bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Das Werk ist reifer und ernster als das Mozartsche und stammt sicher aus erheblich späterer Zeit, vgl. WSF 434. [2] DTB IX 2, 188 ff.

bei Leopold. Beide decken sich aber auch in der Auffassung der einzelnen Sätze. Es handelt sich dabei weniger um die von der Tradition vorgeschriebene Fugenform des Pignus, die bei Wolfgang trotz ihres charaktervollen Themas zu lang geraten[1] und entschieden mehr gearbeitet als inspiriert ist. Weit reizvoller ist der Vergleich der drei langsamen Einleitungssätze Verbum caro factum, Tremendum und Viaticum, in den beiden Kompositionen. Hier verhält sich bei gleicher Grundauffassung das Werk des Vaters zu dem des Sohnes wie Vorbereitung und Erfüllung, denn Wolfgang überrascht den Hörer mit einer Musik, die zu seinen bedeutendsten Eingebungen in damaliger Zeit gehört. Im Verbum caro factum entlockt ihm das Geheimnis der Fleischwerdung des Wortes eines jener mit dem Auge des Genius geschauten, düsteren Gemälde in Moll, die uns schon mehrmals in diesen Kirchenwerken begegnet sind: in beständigem Sequenzenfluß gleiten die kühnen, dunklen Harmonien schließlich bis in das schattenhafte B moll hinab, umschwirrt von erregten Dreiklangsfiguren der Violinen. Ähnliche Schauer wühlt das Tremendum auf, worin Wolfgang von seinem Vater das tonmalerische Tremolo der Streicher übernommen hat; das anschließende Allegro ist freilich bei dem einen so farblos wie bei dem andern. Auch im Viaticum geht die Anlehnung an Leopold bis in die Dynamik (vgl. das f und p bei den Worten in Domino morientium) und den Schluß auf der Dominante von B moll hinein[2]; trotzdem überragt der Sohn den Vater turmhoch in der tiefsinnigen, fast dramatisch zugespitzten Art, wie er den Tod der im Herrn Sterbenden und die zerknirschte Bitte der Zurückgebliebenen wiedergibt. Auch das Agnus Dei beginnt bei beiden mit einem Solo[3] und schließt mit einem Chorsatz, wobei der Sohn einzelne Motive des Solos verwendet. Dieses Solo ist mit seinen großen Melodiesprüngen, Koloraturen und Kadenzen wieder gut neapolitanisch, und auch im Chor sind die Instrumente fast wichtiger als die Singstimmen; nur das miserere lenkt mit seiner schmerzlichen Chromatik und mit seinem sanft verklingenden, plagalen Schluß wieder einigermaßen in die kirchliche Sphäre zurück.

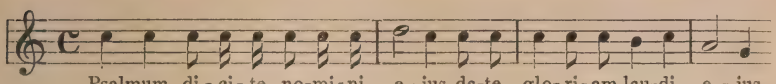
[1] Mozart hat an drei Stellen gekürzt und entsprechend geändert. Die ursprüngliche Form dieses Satzes, sowie des Viaticum gibt der Rev.-Ber. [2] Der Satz schloß ursprünglich in B dur. [3] Zu Anfang hat L. Mozart darüber geschrieben: „Das Solo vom Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßstimme hineingeschrieben". Dieser und andere auf Tempo und Orgelbegleitung bezügliche Zusätze des Vaters waren zweifellos für eine besondere Aufführung gemacht.

Von sonstigen, sicher datierten Kirchenwerken aus dieser Zeit sind zwei Motetten Regina coeli aus dem Mai 1771 und 1772 zu nennen (K.-V. 108, S. III. 10 und K.-V. 127, S. III. 11). Genau gleich angelegt und behandelt beweisen sie nur, daß der neapolitanische Geist mit seinem leichten, nur sparsam imitierenden Chorsatz, seinen arienhaften Sologesängen und seinem reich entwickelten Orchesterstil auch die Motette ergriffen hatte. An Padre Martini erinnert fast gar nichts mehr, dagegen gleichen die Eckſätze aufs Haar den entsprechenden Sinfoniesätzen mit Themengruppe, ganz kleiner Durchführung und vollständiger Reprise; die Instrumente führen darum auch das Hauptwort. Auch die langsamen Mittelsätze, die ganz im Gesangsstil der Oper gehalten sind, nähern sich in Bau und Charakter den Sinfonieandantes[1], nur der zweite, ora pro nobis Deum, enthält in beiden Werken neben der landläufigen weichen Melodik individuellere, Mozartsche Züge[2]. Hier ist zugleich der einzige Platz für dunklere und ernstere Empfindungen, alles übrige verläuft teils opernhaft gefühlvoll, teils lebhaft und heiter, womit für neapolitanische Begriffe stets ein guter Zusatz prunkvollen Lärms verbunden ist. Die Verteilung von Solo[3] und Chor ist ähnlich wie bei der zweiten Litanei.

In eine frühere Zeit gehört der Handschrift und dem Stil nach das Offertorium o Motetto in C dur (K.-V. 117, S. IH. 20). Es stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Zeit des ersten Mailänder Aufenthalts (Februar 1770)[4], und das Mittelstück, die Sopranarie, war für einen der beiden Kastraten bestimmt, die Mozart damals kennen gelernt hatte[5]. Die beiden Chöre folgen noch vorwiegend dem älteren Salzburger Stil, und nur die Benützung des achten Psalmtons[6] im zweiten Thema des Jubilate:

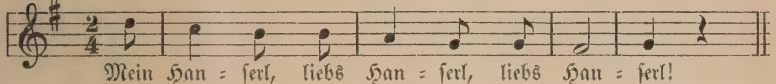
---

[1] K.-V. 108 bringt an dieser Stelle eine den Italienern (s. o. S. 269) entlehnte Lieblingswendung Mozarts, die später in Blondchens erster Arie und im Veilchen wiederkehrt. [2] Im ersten Regina gehört hierher besonders die Vorliebe für die erniedrigte zweite Stufe der Mollskala, im zweiten die chromatische Führung der Singstimme im ersten Es dur-Takt, die fast schon an das Ave verum gemahnt. [3] Die bevorzugte Rolle des Soprans im zweiten Regina deutet darauf hin, daß wir hier das für Frau Haydn bestimmte Stück vor uns haben, das später, wie L. Mozart berichtet, Ceccarelli sang (B IV 10). [4] WSF I 286. [5] S. o. S. 181. [6] Am 4. Oktober 1777 schrieb L. Mozart dem Sohne: „Ich schließe hier die Choraltöne bei, die Dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar notwendig sein können; man muß alles wissen".



deutet auf die neuen Eindrücke in den Mailänder Kirchen hin; die Chorstimmen tragen die Weise nacheinander zu einer figurierten Orchesterbegleitung vor, der Chor antwortet jedesmal mit einem kräftigen Jubilate.

Dagegen gehört das Offertorium Inter natos mulierum auf das Fest des heil. Johannes (K.-V. 72, S. III. 18), das nach einer Tradition[1] gleich nach der Pariser Reise im Juni 1769 entstanden sein soll, sicher in eine spätere Zeit. Mozart soll einem Herrn von Haasy, Pater Johannes genannt, vom Kloster Seeon, sehr zugetan gewesen sein. Sobald er ins Kloster kam, sprang er auf ihn zu, streichelte ihm die Wangen und sang dazu:



Es ist die Melodie, mit der das Offertorium beginnt; Mozart soll seinem Freunde das Stück zu seinem Namenstage 1769 als Angebinde übersandt haben. Dem widerspricht aber der fortgeschrittene Stil des Werkes ganz entschieden; schon das breite Orchestervorspiel weist es in eine spätere Zeit. Aber auch die freie kontrapunktische Arbeit und die geistvolle, refrainartige Wiederholung des oben angeführten Themas nach verschiedenen Episoden teils jubelnden, teils nachdenklichen Charakters (ecce agnus Dei) deuten auf größere Reife hin. Das Stück ist eine der einheitlichsten, gleichmäßigsten und charaktervollsten Kirchenkompositionen Mozarts aus diesem Zeitraum und dürfte sicher weit eher aus seinem Ende als aus seinem Anfang stammen[2].

Bei einem Tantum ergo in B dur (K.-V. 142, S. III. 14) erscheint Mozarts Verfasserschaft zweifelhaft, nicht sowohl wegen seines geringen Wertes[3], als weil ein derartiges konsequentes Respondieren des Chors und einer Solostimme auf ganz kleinen Phrasen mit Mozarts sonstiger Art nicht übereinstimmt. Dagegen weist ein anderes Tantum ergo (K.-V. 197, S. III. 15), eine reine Chorkomposition, alle Stilmerkmale der Motetten aus dieser Zeit auf. Es liegt kein

[1] J I[4] 66. [2] WSJ I 372 f. setzen es in den Juni (den Monat des Johannistages) 1771. [3] So WSJ II 426.

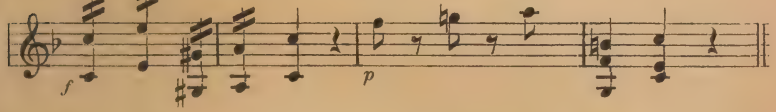
Grund vor, sie mit Jahn[1] Mozart abzusprechen, zumal da sie einzelne seiner Lieblingswendungen enthält, wie die Phrase cis″ d″ g″ fis″ bei veneremur cernui.

Einen ganz anderen Charakter trägt das De profundis (K.-V. 93, S. III. 19 mit Nottebohms R.-B.) in C moll für vierstimmigen Chor und Orgel; wie die Handschrift zeigt, sollten ursprünglich noch zwei Violinen hinzutreten. Diese Besetzung erinnert an die erste Marienlitanei, ebenso wie der enge Anschluß an die Textworte[2], nur daß hier jede Spur selbständiger kontrapunktischer Stimmführung fehlt. Das Ganze ist vorwiegend deklamatorisch gehalten und ganz unverkennbar der kirchlichen Psalmodie nachgebildet, bei der angehängten Doxologie tritt die alte liturgische Gloriamelodie unverhüllt auf. Die Harmonie ist ebenso einfach als ausdrucksvoll; es herrscht ein echt kirchlicher Gebetston in dem Stück, der unmittelbar zum Herzen spricht; schön ist namentlich der Aufschwung des Gloria und das allmähliche Zurücksinken in den stillen Ernst des Anfangs zum Schluß. Endlich dürfte auch die Motette Justum deduxit dominus (K.-V. 326 S. III. 29) ihrem ganzen Stile nach in diese Zeit gehören.

Zu den kirchlichen Kompositionen zählen endlich auch noch die Sonaten für zwei Violinen, Baß und begleitende Orgel, deren Reihe sich in Mozarts Schaffen bis in das Jahr 1780 hineinzieht. Aus Mozarts Brief an Padre Martini (S. 302) wissen wir, daß in Salzburg zwischen Epistel und Evangelium eine Sonate vorgetragen wurde, bis Erzbischof Hieronymus im Jahre 1783 ein Graduale an ihre Stelle setzte. Wir haben also hier dem Brauche nach einen Absenker der alten Kirchensonate (sonata da chiesa im Unterschied von der sonata da camera) vor uns, für die uns aus der älteren Zeit klassische Beispiele von Corelli, Dall' Abaco u. a. vorliegen. Freilich zeigen Mozarts Beiträge, daß der alte kirchliche Ernst aus dieser Gattung längst verschwunden war. Sie sind weder der Stimmung nach feierlich oder andächtig, noch von strengerer Schreibart. Der Schwerpunkt liegt auf den Saiteninstrumenten, der Orgel fällt wie in alter Zeit nur die Rolle des die Harmonie stützenden und füllenden Begleiters zu. Wo sie selbständiger bedacht erscheint, hat Mozart eben nur ihren Part sorgfältiger „ausgesetzt", von einer obligaten Rolle ist auch hier keine Rede.

[1] I[4] 318. [2] Auch WSF I 386 f. setzen das Stück in den Sommer 1771 (ebendaselbst das Faksimile der ersten Seite des Autographs).

Mozarts erstes datiertes Werk stammt aus dem Jahre 1775, indessen hat die neueste Forschung teils aus dem Charakter der Handschrift und der Wahl des Notenformats, das für die Bestimmung der Werke eine große, wenn auch nicht immer ausschlaggebende Bedeutung besitzt, teils aus stilistischen Gründen mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen, daß die fünf Sonaten (K.-V. 67—69 und 144—145, S. XXIII. 1—5) in die hier behandelte Periode fallen[1], und zwar die drei ersten in ihre erste, die zwei folgenden in ihre zweite Hälfte[2]. Gemeinsam ist ihnen allen die Einsätzigkeit, in Form des ersten Sonatensatzes mit einer aus zwei gegensätzlichen Themen und Schlußgruppe bestehenden Themengruppe, ganz kurzer Durchführung und zuerst getreuer, später veränderter Reprise. Ihrem Charakter nach passen sie durchaus in das Bild der damaligen Kirchenmusik: die Thematik ist teils pomphaft rhetorisch im Sinne der neapolitanischen Opernsinfonie, teils anmutig und liebenswürdig, in beiden Fällen aber unkirchlich und entspricht durchaus der landläufigen Kammermusik der Zeit. Auch speziell Mozartsche Züge sind verhältnismäßig selten, wie z. B. die Schlußgruppe in K.-V. 145 mit ihrem Gegensatz von unwirschem Aufbrausen und kleinlautem Rückzug:



Für die Beurteilung von Mozarts Salzburger Kirchenmusik im allgemeinen ist zu berücksichtigen, daß ihm im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen ein wohlgeschulter, in langjähriger Tradition ausgebildeter Chor zur Verfügung stand. Dieser Tatsache, aus der schon Eberlin beträchtlichen Nutzen gezogen hatte, haben wir es zu verdanken, daß auch Mozart, so große Zugeständnisse er dem Sologesang und der Instrumentalmusik auch machte, doch die alte herrschende Stellung des Chores in der Kirchenmusik nicht angetastet hat. Hätte er für einen damaligen Durchschnittschor mit einer oder zwei Sopranstimmen schreiben müssen, so hätten auch in seinen Messen usw. Solisten und Instrumente unfehlbar das Heft an sich gerissen. So aber hatte er einen Chor vor sich, der den höchsten Ansprüchen gewachsen war. Diese

[1] WSF I 383 ff., 431 f. [2] WSF setzen jene zwischen Mai und Juli 1771, diese zwischen Januar und März 1772 an.

Gunst der Umstände kam ihm später in Mannheim deutlich zum Bewußtsein, denn er schreibt am 4. November 1777 dem Vater, er getraue sich dort keine seiner Messen aufzuführen, da die Gesangsstimmen über alle Maßen schlecht seien, und man deshalb hauptsächlich für die Instrumente schreiben müsse[1]. Freilich ist Jahn im Irrtum, wenn er bemerkt, Mozart habe unter diesen Umständen von Anfang an durchaus gesangsmäßige Chorsätze geschrieben[2]. Das trifft nur sehr bedingt zu, vor allem auf die unter Padre Martinis Einfluß entstandenen Werke. Im allgemeinen jedoch ist sein Gesangsstil, wie in den weltlichen, so auch in den kirchlichen Werken stark instrumental gefärbt, und das hat seinen natürlichen Grund darin, daß Mozarts Hauptgebiet auch jetzt noch nach wie vor die Instrumentalmusik war. Gewiß dürfen seine eigenen Gesangsleistungen nicht unterschätzt werden, aber trotzdem war ihre Wirkung nicht so stark, daß sie den instrumentalen Strömungen seiner Jugendjahre das Gleichgewicht gehalten hätten. Die Anschauung von Mozart als dem geborenen Gesangsgenie ist eines jener von der Romantik aufgebrachten, idealistischen Märchen, die vor den Tatsachen nicht standhalten; der Ausgleich begann sich zwar damals anzubahnen, vollendet wurde er aber erst in späterer Zeit.

Die Solostimmen sind, genau wie in der Oper, mit Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte behandelt. Frau Haydn und Meißner, neben denen auch Maria Anna Braunhofer und Jos. Spitzeder als Solisten genannt werden, besaßen eine nicht verächtliche virtuosenmäßige Bildung, leisteten jedoch nichts Außerordentliches, das den Komponisten zu neuen und eigentümlichen Schöpfungen veranlaßt hätte. Ihre Partien sind bis in die Verzierungen hinein ausgeschrieben und nur die Schlußkadenzen ihrer freien Ausführung überlassen. Auch die dynamischen Vorschriften sind häufiger als in den früheren Werken.

Über die Ausführung des Akkompagnements durch die Orgel gibt L. Mozarts Bericht (S. 294) Auskunft. Sein Hauptträger war die Seitenorgel am Altar rechter Hand, wo die Solisten und Bässe standen; wenn es „völlig ging", d. h. wenn der Chor hinzutrat, spielte auch noch die untere Chororgel, die einen Violone (Kontrabaß) zur Seite hatte, mit. Die große Orgel dagegen trat nur bei festlichen Gelegenheiten zum Präludieren, d. h. als Soloinstrument in Tätigkeit. Bei

[1] B I 104. [2] I[4] 323.

modernen Aufführungen, wo für gewöhnlich keine zwei Orgeln verfügbar sind, wird man deshalb die Orgel den Chören vorbehalten und das durchgehende Akkompagnement dem Harmonium oder Cembalo anvertrauen. Die Baßstimme ist in allen Kirchenwerken mit Ausnahme der Sonaten, mitunter von Leopolds Hand, sorgfältig beziffert. Zur Unterstützung des Chores dienten drei vom Stadttürmer gestellte Posaunen, die in den Tuttisätzen die drei unteren Chorstimmen verstärkten; in den Partituren sind ihre Stimmen meist gar nicht vermerkt, sondern nur die Stellen, wo sie zu schweigen haben. Dieser feierliche Posaunenklang war ein uralter, bis in die Jugendzeit der Instrumentalmusik zurückreichender Brauch. Solistisch treten die Posaunen bei Mozart dagegen nur sehr selten hervor.

Trompeten und Pauken pflegten beim feierlichen Hochamt in Tätigkeit zu treten. Mozart kennt gleich seinem Vater sowohl das alte Clarino-Blasen, das uns von Bach her bekannt ist, als die gewöhnliche und die Prinzipaltrompete, deren Tonvorrat sich auf die Töne e g c beschränkt[1]. Der Bericht Leopolds, daß in der Domkirche Oboe und Flöte selten, das Horn aber gar nie gehört worden sei, trifft bereits auf Wolfgangs Zeit nicht mehr zu. Je näher er dem modernsten, opernhaften Kirchenstil rückt, desto häufiger treten auch diese Instrumente auf[2], wenn auch zunächst noch zurückhaltender behandelt als in den Opern und vor allem nicht mit Soli bedacht. Klarinetten fehlen noch ganz, dagegen erwähnt bereits Leopold vier Fagottisten, die nach altem Brauche in Sätzen mit Bläserbesetzung den Baß verstärkten. Ihre große Anzahl gemahnt wiederum an die alte chorische Bläserbesetzung und an das gegenüber dem heutigen Brauch merklich verschiedene Verhältnis von Streichern und Bläsern. Auch in der Behandlung der Streicher nähert sich Mozart mehr und mehr dem modernen Opernstil: die archaisierenden Stücke, wie die Marienlitanei, halten sich noch an die alte Dreistimmigkeit, wobei sich die beiden Violinen häufig kreuzen und die Bratschen mit den Bässen gehen, die übrigen behandeln die Viola mit steigender Selbständigkeit. Die —

[1] Vgl. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst 1795, Neudruck 1911. H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1886 und Das alte Clarinblasen auf Trompeten, Leipzig 1894. V. Mahillon, La trompette, son histoire, sa théorie, sa construction, Brüssel 1907.

[2] Die archaisierende Marienlitanei hat sie noch nicht, dagegen die Litanei De venerabili.

übrigens in schwächerem Maße auch bei Leopold vorhandene — Vorliebe für rauschende und schwirrende Geigenbegleitungen[1], die den Eindruck besonderer Fülle hervorrufen, mag durch die Raumverhältnisse des Domes begünstigt worden sein, sie gehören aber grundsätzlich doch auch zum theatralischen Kirchenstil der Neapolitaner. Einen sehr wichtigen Bericht über die Ausführung einer Messe M. Haydns enthält ein Brief Leopolds vom 1. November 1777[2], wo es heißt:

„Mir gefiel alles außerordentlich wohl, weil 6 Oboisten, 3 Contrabaß, 2 Fagötte und der Kastrat ... dabei waren. Ferlendis und Sandmayr hatten die Solooboen. Der Oboist beim Lodron, ein gewisser Student, dann der Durnermeister[3] und Obkircher waren die Ripien-Oboen, Cassel und der Chorherr Knozenbry waren die Contrabässe bei der Orgel neben den Posaunen. Eßlinger[4] war mit dem Fagott, Hof(n)er und Perwein neben den Oboisten auf dem Violinchor. Was mir sonderheitlich gefiel war daß, da die Oboen und Fagötte der Menschenstimme sehr nahe kommen, die Tutti eine pure, recht stark besetzte Vokalmusik zu sein schienen, indem die Sopran- und Altstimmen, durch die 6 Oboen und Altposaunen verstärkt, der Menge der Tenor- und Baßstimmen das rechte Gleichgewicht hielten und das pieno so majestätisch war, daß ich die Oboe-Solos ganz gerne hergeschenkt hätte .... noch muß ich anmerken, daß der Brunetti beim Ferlendis und der Wenzel Sadlo bei den Fagottisten, der Hafeneder[5] aber bei den andern Oboisten rückwärts stunden, immer auf den Haydn sahen und ihnen den Takt auf die Achsel schlugen, sonst würde es manchmal, sonderheitlich in Fugen und bei laufenden Baß-Obligationen[6], artig untereinander gegangen sein."

Neben dieser kirchlichen Tätigkeit Mozarts geht eine rege instrumentale her. Daß die Instrumentalmusik zu jener Zeit ausschließlich Gelegenheitsmusik war, wurde bereits bemerkt. Im geselligen Leben der vornehmen und reichen Leute spielte die Hauptrolle die Musik, die die angestellten Musiker zu liefern und die Privatkapellen auszuführen hatten. Nicht allein zu besonderen Gelegenheiten, wie z. B. zum Besuch von Standesgenossen, Familienfesten u. dgl., sondern auch für die geselligen Freuden des Alltags, wie z. B. die Tafel und die regelmäßigen abendlichen Zusammenkünfte, mußten die Komponisten mit Werken aufwarten, deren Hauptreiz eben in ihrer jeweiligen Neuheit bestand. Mit älteren, abgelegten Kompositionen war diesen hohen Herren nicht gedient, sie setzten vielmehr geradezu ihre Ehre darein, ihre Musiker

[1] Darauf geht offenbar der Tadel Burneys, Reise III 260 f. S. u. S. 325. [2] B III 236 f. [3] Der Stadttürmer sprang nach dieser Stelle also auch bei der Oboe ein. [4] Eßlinger war von Hause aus Kontrabassist. [5] Drei Violinisten; Sadlo war im Hauptamt Waldhornist. [6] Laufende Bässe (von basso obbligato).

durch beständige neue Aufträge zur Fruchtbarkeit zu zwingen. Selbst J. Haydn, dessen sinfonische Tätigkeit ihrem Umfang nach uns heutzutage ganz erstaunlich erscheint, mußte sich von seinem Fürsten 1765 die Mahnung gefallen lassen, „sich embsiger als bisher auf die Composition zu legen“[1]. Dabei begnügten sich die Auftraggeber keineswegs mit dem bloßen Zuhören, sondern wirkten, zum großen Teil als Virtuosen von recht achtbarem Können, häufig selbst in ihren Konzerten mit. Unter den zahlreichen fürstlichen Spielern der damals als Gesellschaftsinstrument besonders beliebten Flöte befanden sich neben Friedrich d. Gr. auch Markgraf Friedrich von Bayreuth, Herzog Karl von Kurland und Prinz Josef Friedrich von Hildburghausen[2]. Kurfürst Maximilian III. von Bayern spielte die Gambe, Kurfürst Karl Theodor Cello, Fürst Nikolaus Esterhazy Bariton, Erzherzog Maximilian Bratsche[3]. Erzbischof Hieronymus hatte, wie Kaiser Peter III. und Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, die Violine erwählt[4], mit der er sich nach der Mittagstafel gerne allein unterhielt[5], abends beteiligte er sich gleichfalls an den Konzertaufführungen seiner Kapelle. L. Mozart schreibt seinem Sohn, dem das Violinspielen in den Hofmusiken unangenehm war: „Das Violinspiel bei der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, so wie der Erzbischof selbst, und itzt alle Cavalier, die mitspielen, Dir nicht zur Schande rechnen“[6]. Freilich verbesserte die Mitwirkung der Liebhaber das Spiel nicht immer[7]. Brunetti, der dem Erzbischof zur Seite stand, pflegte bei schwierigen Stellen, wie Neukomm erzählte, die Quinte unvermerkt herabzudrehen und zu stimmen; dem Italiener ließ Hieronymus das hingehen und sagte wohl, wenn solche Stellen kamen: „nun wird Brunetti stimmen“. Mozart selbst hatte von der musikalischen Bildung seines Brotherrn nicht die günstigste Vorstellung. Er schreibt seinem Vater (Wien, 26. September 1781[8]) von dem Bassisten Fischer, „welcher eine gewiß vortreffliche Baßstimme hat (ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten und ich ihm aber beteuert, er würde mit nächstem höher singen)“.

[1] Pohl, Haydn I 248. [2] Cramer, Magaz. f. Mus. I 776, 783. Reichardt, Briefe e. aufm. Reis. II 121. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 29. [3] Schubart, Ästhetik 123. Burney, Reise II 75. Dies, Biogr. Nachr. 55 f. Cramer, Magaz. II 959 [4] Hiller, Wöch. Nachr. 1770, 178 f., 207 f. Burney, Reise III 260. [5] Koch-Sternfeld, Die letzten dreißig Jahre des Erzstifts Salzburg S. 314. [6] B IV 105. [7] Vgl. den von Haydn erzählten Scherz J I[4] 330. [8] B II 121.

In diesen Konzerten pflegten Virtuosen eine Hauptrolle zu spielen; bei der Zusammensetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künstler zugezogen, und in großen Städten diente die Teilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuosen zum Lebensunterhalt[1]. Außerdem wurde viel Musik für Orchester aufgeführt, denn gewöhnlich wurde lange und viel musiziert[2]. Die musikalischen Soireen beim Grafen Firmian dauerten von fünf Uhr abends bis elf Uhr, in einer Akademie wurden einige Sinfonien von J. C. Bach und vier Sinfonien von Sammartini gespielt[3], Dittersdorf mußte an einem Abend zwölf neue Violinkonzerte von Benda vortragen[4]; in dem Privatkonzert des Kurfürsten von Bayern hörte Burney zwei Sinfonien von Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Szene der Kurfürstin von Sachsen, ein Trio für die Gambe vom Kurfürsten, eine Arie von Rauzzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambensolo vom Kurfürsten vorgetragen; in einem Privatkonzert in Dresden gab es in jedem der beiden Teile eine Sinfonie, ein Violinkonzert, ein Flötenkonzert und ein Oboenkonzert[5]. Dabei war aber in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenspiel und Gespräch gesorgt. Erzbischof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmusik beschränkt; L. Mozart schreibt seinem Sohne zu dessen Beruhigung (17. September 1778), sie daure gewöhnlich nur von 7 Uhr bis $8\frac{1}{4}$ und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Sinfonie, eine Arie, wieder eine Sinfonie oder ein Konzert, noch eine Arie, — „und damit Addio“[6].

Die Direktion dieser Hofmusik teilten die Hofkompositeure mit dem Kapellmeister, Woche um Woche abwechselnd; dem jedesmaligen Dirigenten stand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Musikstücke zu[7], sofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar be-

[1] B II 121. [2] Charakteristische Züge gibt Dittersdorfs Schilderung von dem musikalischen Haushalt des Prinzen von Hildburghausen (Selbstbiogr. S. 67 ff.). [3] Burney, Reise I S. 69. Nur darf nicht übersehen werden, daß die Sinfonien damals weit kürzer waren als später. [4] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 45. [5] Burney, Reise II S. 102 ff. [6] B IV 101. Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg besuchte, meinte, obgleich die Kirchenmusik gut, auch einige feine Bläser zu hören seien, „so ist hingegen das Concert-Orchester gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünstler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reitzende Spielart mildern, ja über ihre schwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vorteilhafteste Idee verursacht“. (Beiträge zur Geschichte der Musik 1790, S. 28 f.) [7] Marpurg, Krit. Beiträge III 186.

stimmte. Mozart hatte also schon durch die Stellung seines Vaters fortwährend Gelegenheit, seine Versuche in der Instrumentalkomposition zur Aufführung zu bringen. Auf neue Werke wurde, zumal bei festlichen Gelegenheiten[1], besonderer Wert gelegt, wir verdanken somit die für unsere Begriffe sehr stattliche Zahl der Mozartschen Sinfonien demselben Brauch, der uns auch die Brandenburgischen Konzerte S. Bachs und die Sinfonien J. Haydns geschenkt hat; erst mit Beethoven zieht ein neuer Geist in die Komposition ein, der statt der Arbeit auf Bestellung für den Künstler volle Freiheit in Wahl und Ausführung seiner Stoffe in Anspruch nimmt. An der Durchschnittsfruchtbarkeit der damaligen Komponisten gemessen ist übrigens Mozarts Leistung der äußeren Menge nach noch bescheidener als die Haydns: ein Dutzend Sinfonien im Jahr galt damals keineswegs als Zeichen besonderen Fleißes.

Dem Beispiel des Fürsten folgte in Salzburg, wie allerwärts, das wohlhabende und angesehene Bürgertum, das sich zu besonderen Anlässen ebenfalls seine Festmusiken bestellte. Den Beweis liefern Mozarts Haffner- und Andretterserenade und die Lodronschen Nachtmusiken. Es war somit kein Wunder, wenn auch jetzt in Mozarts Schaffen die Instrumentalmusik die erste Stelle einnimmt.

Natürlich waren alle diese Werke auch insofern Gelegenheitskompositionen, als sie mit den zur Verfügung stehenden Kräften zu rechnen hatten[2]. Auch hierin war das Schicksal Mozart günstig: das uns bereits bekannte Salzburger Orchester stand zwar nicht in der vordersten Reihe der damaligen Kapellen, aber doch noch erheblich über dem Durchschnitt, und gerade Erzbischof Hieronymus scheint ihm besondere Sorgfalt zugewandt zu haben, weil ihm, wie Burney berichtet, der Vorwurf gemacht wurde, „daß ihre Exekution mehr rauh und rauschend, als delikat und im besten Geschmacke wäre“[3]. Schubart rühmt besonders die „blasenden Instrumente“, namentlich Trompeter und Hornisten. 1770 bestand das Orchester[4] für gewöhnlich aus etwa 10—12 Geigern und Bratschisten, 2—3 Cellisten und ebensovielen

[1] Dittersdorf komponierte zum Namenstag des Bischofs von Großwardein eine Chor- und eine Solokantate, drei Sinfonien und ein Violinkonzert (Selbstbiogr. 117). [2] Hierher gehört z. B. die Rolle der Trompete in Bachs Brandenburgischen Konzerten. [3] Reise III 260 f., man vergleiche dazu die oben genannten rauschenden Geigenfiguren in den Kirchenwerken. [4] Vgl. den genannten Bericht L. Mozart- und Seiffert a. a. O. XXV ff.

Bassisten, 3 Hornisten, 2—3 Oboisten (von denen 2 auch die Flöte bliesen), 3—4 Fagottisten und den genannten Chören der Posaunisten und Hof- und Feldtrompeter und -Pauker. Bei festlichen Musiken war die Besetzung entsprechend stärker, viele Musiker wurden je nach Bedarf im Streicher- oder Bläserchor verwandt, und namentlich bei den Trompetern war die Mitwirkung als Violinisten oder Bratschisten die Grundbedingung ihrer Aufnahme. Schwieriger ist die Frage nach der Mitwirkung des Cembalos bei diesen Salzburger Sinfonien zu beantworten. Wir befinden uns ja hier in einer Übergangszeit, wo das alte Generalbaßinstrument allmählich aus dem Orchester zu verschwinden begann, nicht ohne daß an einzelnen Orten hier länger, dort kürzer geschwankt worden wäre. Wie methodisch Leopold Mozart dabei zu Werke ging, ist (S. 18) gezeigt worden. Wolfgang dagegen gibt so wenig wie Haydn eine Bezifferung mehr, nach Leopolds Vorgang würde er also nicht mehr auf das Cembalo gerechnet haben. Das ist indessen im Hinblick auf den Stil seiner Werke vor den italienischen Reisen sehr unwahrscheinlich[1]. Einige Anhaltspunkte geben der mehrfach erwähnte Bericht L. Mozarts, der Adlgasser und Lipp als Organisten und Cembalisten aufführt und ausdrücklich von ihrem „Akkompagnement in der Kammer" redet[2], und einige Stellen seiner Briefe. Daß der Mitridate mit zwei Klavieren rechnet, lehrt der Brief vom 5. Januar 1771[3], über die Begleitung der Salzburger Instrumentalmusik dagegen liegt nur eine Briefstelle aus späterer Zeit (30. September 1777) vor[4], wo es bei der Besprechung von M. Haydns Zwischenaktsmusik zur Zaïre heißt: „Obwohl es nun nichts als Instrumentalmusik war, so mußte der Hofflügel hinüber (d. h. ins Theater) gebracht werden, den Haydn spielte". Das scheint doch darauf hinzudeuten, daß damals die Cembalobegleitung bei einem Instrumentalstück zu den Ausnahmen gehörte. Ob dies freilich auch schon für 1770 gilt, ist fraglich. Solange Mozart ganz unter italienischem Einflusse steht, ist wohl die Cembalobegleitung anzunehmen, denn hier sind die Stellen, die eine harmonische Ausfüllung erheischen, besonders häufig, sei es daß es sich um ein Zusammengehen der Bratschen mit den Bässen oder um große Abstände zwischen Ober- und Unterstimmen

[1] Auch die in den DTÖ herausgegebenen Wiener Sinfonien rechnen nach der Ansicht der Herausgeber noch mit dem Cembalo. [2] Marpurg, Krit. Beitr. III 186 f. Adlgasser wird dabei als guter Akkompagnist auf dem Flügel gerühmt. [3] B III 93. [4] B III 201.

oder dergleichen handelt. Erst von 1773 an, wo der deutsche, speziell der Wiener Einfluß zunimmt, wird jene Stütze allmählich entbehrlich. Eine genaue Feststellung des Werkes, wo das Cembalo erstmals wegfällt, ist natürlich nicht möglich.

An der Spitze der Instrumentalformen steht nach wie vor die Sinfonie. Da ist zunächst für Mozart im Gegensatz zu Haydn sehr charakteristisch, daß er die eine der beiden Hauptformen, die bei der Entstehung der modernen Sinfonie mitgewirkt haben, nämlich die französische Ouvertüre, erst sehr spät und auch dann noch zögernd übernommen hat. Diese von Hause aus zweisätzige, in ihrer endgültigen Gestalt von Lully festgestellte Form [1] besteht aus einem langsamen Satz (Grave) mit einer eigentümlich feierlichen, punktierten Rhythmik und einem weit umfangreicheren, seit Lully fugiert gehaltenen Allegro. Das Grave begleitete den feierlichen Eintritt des Königs und seines Gefolges ins Theater, es wurde mehr und mehr als einleitender Satz empfunden und behandelt, während als das eigentliche Kernstück der rasche Satz galt. Gleichwie die folgende Oper selbst, so spiegelt auch die Ouvertüre den Geist der französischen Hoffeste mit ihrem pathetischen, durch die Etikette streng geregelten Wesen und ihrer stark rhetorisch gefärbten Feierlichkeit getreu wieder. Dieser Grundcharakter hat sich auch in den unter dem Pariser Einfluß stehenden deutschen Orchestersuiten lange erhalten; ganz abgeschliffen wurde er erst mit dem Auftreten der Wiener Klassiker, und hier erwies sich gerade diese zweisätzige Form als besonders brauchbar zur Aufnahme des neuen geistigen Gehaltes. Namentlich Haydn, der sie besonders liebte, hat es meisterhaft verstanden, das Sinfonieallegro durch tiefsinnige oder träumerische Einleitungen psychologisch vorzubereiten, und Beethoven benutzt sie gerne dazu, die Hauptgedanken seiner Allegrosätze hier gewissermaßen aus dem Dämmer des Unbewußten bis zur vollen plastischen Gestalt erstehen zu lassen.

Mozart dagegen hielt sich noch lange an die uns bereits bekannte italienische Sinfonie. Diese von A. Scarlatti endgültig festgestellte Form neigt, wie die manchmal auf wenige Takte beschränkten Andantes zeigen, von Hause aus der Einsätzigkeit zu und ist demgemäß nach der vielgestaltigen, sprunghaften Welt der venezianischen Sinfonie, die zudem ihre Themen gerne der Oper selbst entnahm, der richtige

[1] Vgl. H. Prunières SIMG XII 565 ff.

Vertreter des neapolitanischen Geistes, der auch in der Ouvertüre auf Verweilen, Sichausbreiten und Verarbeiten drängt. Sie ist ein glänzender Beleg für den feinen Formensinn der Italiener, klar und übersichtlich in der Anordnung und mit ihrer einfachen Verteilung der Gegensätze zur Aufnahme des mannigfaltigsten Gedankengehaltes geeignet. Scarlattis Nachfolger haben freilich, wie gezeigt wurde, diese Vorteile nicht entfernt auszunützen verstanden. Selbst bei den ernsten Dramatikern ist und bleibt gerade die Sinfonie weitaus der schwächste Teil der Oper.

Eine Wendung zum Besseren erfolgte erst von den vierziger Jahren ab, als sich die Sinfonie von der Oper loszulösen und auf eigene Füße zu stellen begann. An diese „Akademiesinfonien" wurden von Anfang an höhere geistige Ansprüche gestellt, und diese standen wiederum in engster Verbindung mit der großen Revolution der Geister, die damals das ganze gebildete Europa erfaßte und als deren Hauptwortführer Rousseau erscheint. Das neue Naturideal äußerte sich jetzt auch bei den Tonkünstlern zunächst im grundsätzlichen Verneinen des bisherigen Herkommens. Der geschichtliche Sinn, das moderne heilsame Gegengewicht gegen alle radikalen Strömungen, ging der Aufklärung ab; für sie war das Alte ohne weiteres auch veraltet oder, wie man es jetzt nannte, unnatürlich und unwahr, glaubte man doch damals noch allgemein an den absoluten Fortschritt in der Kunst. Darum vollzog sich der Umschwung auch mit erstaunlicher Raschheit: schon Chr. Bach, einer der begeistertsten Anhänger des Neuen, bezeichnete seinen großen Vater als „alte Perücke".

Die Sinfonie aber, die jetzt als Hauptform der Orchestermusik an die Stelle der alten Suite trat, wurde der Hauptboden, auf dem sich die große Stilwandlung vollzog. Sie ist weder von einem einzelnen Künstler noch von einer einzelnen Schule geschaffen, sondern in allen Ländern gleichmäßig in Angriff genommen worden. Nur das Ergebnis war verschieden. Wenn Deutschland nunmehr endgültig die Führung in der Instrmentalmusik großen Stils übernimmt, so hatte es diesen Vorzug gewiß seiner vorzüglichen Organisation der Musikpflege zu verdanken, die die breitesten Volksschichten umspannte. Aber auch geistig waren die Deutschen für den neuen Stil besonders gut vorbereitet. Ihr Wesen war ja von Hause aus nichts weniger als rationalistisch, sondern im Gegenteil irrationell, deshalb hatte ihnen auch der Rationalismus erst von außen her aufgedrängt werden müssen. Um die

Mitte des 18. Jahrhunderts aber, als im Heimatlande des Rationalismus, in Frankreich selbst, jene Tyrannei des Verstandes gebrochen wurde, besann man sich auch diesseits des Rheins wieder auf sich selbst. Gerade das Hauptmerkmal des neuen Stils, der plötzliche Stimmungswechsel, ist der beste Beweis dafür: hier gelangte der echt deutsche Drang nach naturhaften Gefühlswerten in der Kunst, die jenseits des bloßen Erkennens liegen, zu ganz überraschendem Ausdruck. Für den Deutschen war dieser Stil der natürliche, unbefangene Ausdruck seines Wesens, er mußte darum von selbst zu einem neuen, großen Kunstideal führen, während er bei den Romanen immer wieder in dem ihnen angeborenen logischen Temperament ein Gegengewicht fand.

Trotzdem dürfen wir den selbständigen Anteil besonders Italiens an dem allgemeinen Umschwung nicht unterschätzen. Das Beispiel Pergolesis zeigt, daß hier seine Spuren zeitlich ziemlich weit zurückreichen. Außerdem hatte Italien in seiner opera buffa eine Kunst, die mit ihrer starken Betonung des Natürlichen und ihrer Opposition gegen alle konventionelle Regelmäßigkeit dem neuen Geiste entschieden verwandt war, und es ist schon mehrfach gezeigt worden, daß sich verschiedene ihrer Stilmerkmale nahe mit denen der neueren Sinfonik berühren[1]. Das vornehmste Ziel der Neuerer, größere Flüssigkeit und Beweglichkeit des Ausdrucks und Freiheit im Wechsel der Stimmungen, hatten die Buffokomponisten in ihrer Art großenteils verwirklicht. Auch die lockerer als die ernsten, aber auch natürlicher behandelten Buffosinfonien zeigen denselben Zug, und bereits bei der Wiener Schule ließ sich hier ein unmittelbarer Einfluß auf die Akademiesinfonie feststellen[2].

An der Entwicklung der italienischen Sinfonie haben die Akademien großen Anteil, aber auch das private Musizieren der vornehmen Welt stand zu Mozarts Zeit noch in hoher Blüte; beides läßt sich aus seinen Briefen zur Genüge belegen. Dagegen sind wir über den Stand der damaligen Komposition im einzelnen immer noch mangelhaft unterrichtet. Zum Glück ist in letzter Zeit das Schaffen wenigstens eines Meisters etwas schärfer umrissen worden, der nicht nur zu den wichtigsten italienischen Instrumentalkomponisten gehört, sondern auch

[1] S. o. S. 251. J. A. Hiller hat deshalb gar nicht so unrichtig beobachtet, als er (Wöch. Nachr. 1766, 26. Stück) den „jetzigen Geschmack" als „mehr komisch als ernsthaft" bezeichnete. [2] S. o. S. 147 f.

von Mozart nachweislich fleißig studiert worden ist, G. B. Sammartinis, des Lehrers Glucks[1]. Dessen Sinfonien stehen ganz offenkundig unter dem Einfluß der Oper, ihre Themen tragen oft einen durchaus gesangsmäßigen Charakter und werden auch mit den bekannten Wiederholungen und Schlußfällen unter Verzicht auf alle Kontrapunktik ganz im Arienstil behandelt. Die alte Opernsinfonie wirkt noch in verschiedenen lärmenden Themen nach, daneben aber erscheinen individuellere Gebilde, die der Buffooper nahe stehen. Auch in derartigen fortschrittlichen Sätzen bleibt Sammartinis Sinfonik heitere Gesellschaftsmusik ohne dunklere und tiefere Töne, aber ihre Tonsprache hat entschieden Charakter und mitunter hinreißenden Schwung, sie arbeitet gerne mit knappen, ungenierten, mitunter sogar herausfordernden und frechen Motiven und ist reich an Gegensätzen, zwar nicht innerhalb der einzelnen Themen selbst, sondern ihrer Reihenfolge im ganzen. Man begreift den Eindruck, den dieser lebensvolle, wenn auch häufig aphoristische Wechsel der Gedanken auf das Publikum machte. Sogar in die Durchführungen schleichen sich gerne fremde thematische Zaungäste ein. Die eigentlichen Seitenthemen sind teils kurzatmige Triogedanken im Buffostil, teils aber auch schon wirkliche Gesangsthemen. Auf eine Verarbeitung der Gedanken wird am wenigsten Wert gelegt, was wohl J. Haydn in erster Linie bewog, den Italiener einen „Schmierer" zu nennen; seine Durchführungen weisen kaum Ansätze zu thematischer Arbeit auf und sind häufig nur ganz kurze Überleitungen. Die Repriſen sind meist um die Hauptthemen verkürzt. Andantes und Schlußsätze (Menuette kennt Sammartini nicht) unterscheiden sich nur durch den individuelleren Ausdruck von der älteren Art, nur daß in den späteren Werken die Finales in Rondoform auftreten.

Dagegen war Sammartini einer der fortschrittlichsten Instrumentationskünstler des damaligen Italiens. Auch hier ist der Einfluß des Buffostiles unverkennbar. In seinem Orchester herrscht eine außerordentliche Beweglichkeit der einzelnen Stimmen, allerdings mit Ausnahme der Bläser, die mit ihrer verstärkenden und solistischen Tätigkeit über den älteren Brauch nicht wesentlich hinauskommen. Dagegen

[1] F. Torrefranca, RMJ 1913, G. de Saint-Foix, SJMG XV 308 ff. und Gluckjahrbuch I 28 ff. WSF I 276 ff. Das Es dur-Trio op. 1, 3 in Riemanns Collegium musicum Nr. 28. Die Sammartinische Ouvertüre zu Glucks Nozze d'Ercole DTB XIV 2.

entfalten die Streicher, von denen die beiden Geigen sich nach älterer Art noch häufig kreuzen und die Bratschen oft selbständig behandelt sind, ein buntes und oft ziemlich aufgeregtes Leben, namentlich auf Grund teils spitzer und herausfordernder, teils rauschender und glänzender Figuren, die lebhaft an die Buffooper gemahnen. Sie lassen sich bei Sammartinis Schüler Gluck bis in die Sechzehntelfiguren der Iphigenienouvertüre hinein verfolgen, wie denn überhaupt Glucks erste italienische Opern an Anklängen an seinen Lehrer besonders reich sind[1].

Der bedeutendste Kopf unter den damaligen italienischen Instrumentalisten war aber G. Tartini (1692—1770), über den uns freilich seine Landsleute noch eine eingehende Monographie schuldig sind. Sein leidenschaftliches, revolutionäres Naturell hat ihn von Anfang an in die Reihen des Fortschritts geführt. Auch seine Sinfonien stehen mit ihrem teils an Eindrücke aus Natur und Leben anknüpfenden, teils wild leidenschaftlichen Ideengehalt dem älteren Sinfonietypus meilenfern. P. Locatelli (1693—1774) ist besonders der Viersätzigkeit seiner Trauersinfonie halber hier zu nennen. Endlich ist auch Chr. Bach, wie gezeigt wurde, in dieser italienischen Umgebung groß geworden.

Unter den jüngeren Meistern ist im Hinblick auf Mozart besonders L. Boccherini (1743—1805) zu nennen, der erste dieser italienischen Künstler, bei dem sich unzweideutig Spuren deutschen Einflusses, zuerst der Mannheimer, dann Haydns, feststellen lassen. Der Grundton seiner Kunst ist allerdings italienisch geblieben, wie namentlich der immer wieder durchbrechende empfindsame Zug beweist. Unter deutschem Einfluß ist aber sein Talent doch immer ernster und in der Arbeit sorgfältiger geworden. Was die Sinfonie anbelangt, so hat er als Schlußsatz das Rondo besonders bevorzugt und ist hierin auch für den jungen Mozart wichtig geworden.

Während aber diese italienische Instrumentalmusik trotz allen verheißungsvollen Ansätzen doch schließlich neben der Oper nicht zu gleichem Rechte gelangt ist, kam die Sinfonie in Deutschland rasch zu ungeahnter Blüte. Sie wurde hier noch weit mehr als in Italien von der Gunst des großen Publikums getragen. Denn neben den Fürsten und Adligen beteiligten sich im 18. Jahrhundert auch die Studenten und der Bürgerstand in zahllosen Liebhabervereinen (collegia musica) an ihrer Pflege. Die Produktion an Sinfonien schwoll

[1] Vgl. Gluckjahrb. II 6 ff.

ungeheuer an, trotzdem vermochte das Angebot oft kaum der Nachfrage zu genügen. Zum ersten Male wurden jetzt die früher nur handschriftlich verbreiteten Sinfonien in Stimmen gedruckt und fanden bei den Verlegern reißenden Absatz. Für die Komposition aber wurden Wien, Mannheim und Berlin die Hauptmittelpunkte.

Von der Wiener Sinfonikerschule war bereits ausführlich die Rede (S. 146 ff.); sie versuchte der neuen Forderung nach Naturwahrheit hauptsächlich durch die starke Zufuhr volkstümlicher Elemente zu genügen, aber doch auch dabei in ihrem Orchestersatz die Strenge der älteren Kunst herüberzuretten. Wesentlich anders ist dagegen der Anteil, den die Mannheimer Schule unter der Führung des genialen Johann Stamitz[1] (1717—1757) an der Weiterentwicklung der deutschen Sinfonie nahm. Zwar hat sie mit der Wiener im Gegensatz zu den Norddeutschen die Ursprünglichkeit und Volksfreundlichkeit der Ideen gemein, stammte doch Stamitz selbst aus Böhmen. Aber das ist lange nicht der wichtigste Teil ihrer Neuerungen, die von dem einen Teil der Zeitgenossen überschwenglich gepriesen, von dem andern, namentlich den Norddeutschen, als nicht stilrein getadelt wurden, allerorts aber das größte Aufsehen erregten.

Joh. Stamitz ist von allen seinen Mitbewerbern nicht allein das ursprünglichste Talent, sondern auch zugleich der Meister, der die neuen künstlerischen Aufgaben am klarsten erkannte und am folgerichtigsten löste.

Die Stilwandlung, welche die beiden klassischen Gipfel der deutschen Tonkunst, den sächsisch-thüringischen und den österreichischen, trennt, ist im Grunde genommen das Ergebnis einer ganz anderen Art künstlerischen Empfindens überhaupt. Ihren ersten Vertretern kam sie zugleich als die höhere, „natürlichere" vor; tatsächlich kann es sich dabei freilich weder um Aufstieg oder Niedergang handeln, sondern um eine grundsätzlich neue Kunst, in der sich ein anderes Welt- und Lebensgefühl widerspiegelt. Die ältere Klassik Corellis, Bachs, Händels war eine Kunst der vollkommenen Proportionen gewesen. Jede ihrer Schöpfungen besteht aus in sich geschlossenen, fertigen Teilen, jedes Thema, ja fast jedes Motiv führt ein für sich befriedigendes, selbständiges Dasein, es ist der Träger einer bestimmten

[1] Neudrucke von H. Riemann in DTB III 1, VII 2, VIII 2 und in der Sammlung »Collegium musicum«. Vgl. auch H. Riemann, Handbuch der Musikgesch. II 3, S. 133 f., Mennicke, Hasse und die Brüder Graun 1908.

Stimmung, die in seinem Verlaufe wohl mannigfach abschattiert wird, aber in ihrem Grundcharakter stets dieselbe bleibt[1]. Beabsichtigen diese Meister einen Stimmungsumschlag, so bringen sie ihn durch ein neues, ebenfalls in sich geschlossenes Thema zum Ausdruck. So herrscht in dieser Kunst die vollkommenste Ordnung, ein abgerundetes Bild folgt auf das andere, es wird nie eine neue Stimmung angeschlagen, ehe die alte vollständig erschöpft ist. Noch J. Haydn gehört nach dieser Richtung hin, trotz den weit moderneren Ausdrucksmitteln, in diese ältere Reihe. Die neue Kunst dagegen empfindet ganz anders. Ihr kommt es nicht auf das in allen einzelnen Teilen Vollendete, Begrenzte, Ruhende, sondern auf das Bewegte, Werdende, über sich selbst hinaus Weisende an, auf das was R. Wagner einmal treffend die Kunst des Übergangs nennt. Nicht fertige Stimmungen will sie geben, sondern deren Entwicklung, nicht einen ruhig ausströmenden Affekt, sondern einen fluktuierenden, mit Spannungen und Entladungen und vor allem mit plötzlichen Umschlägen. Gegensätze, die früher zwei verschiedenen Themen anvertraut gewesen waren, prallen jetzt unvermutet innerhalb desselben Themas aufeinander, an die Stelle der festen Gestalten tritt die wechselnde Erscheinung, an Stelle der Ruhe die Bewegung. Diese neue Art der „durchbrochenen" Stimmungen ist es, die uns die neue Kunst als soviel „moderner" erscheinen läßt. Sie ist das treue Spiegelbild jener durch Rousseaus Lehre tief erregten Welt und gleicht in ihrem bewußt revolutionären Auftreten dem gleichzeitigen Sturm und Drang in der Literatur. Auch hat sich die Entwicklung natürlich nicht mit einem Schlage vollzogen, sondern sendet ihre Wurzeln weit in die ältere Zeit hinein, innerhalb deren z. B. Händel der neuen Art am nächsten steht. Ihr erster bewußter und konsequenter Verfechter ist Stamitz mit seinen Mannheimern gewesen, ihr erster Klassiker aber eben Mozart, und zwar nicht allein dank seinem alle Vorläufer weit überragenden musikalischen Genie, sondern vor allem deshalb, weil sie der seinem neuen Weltbilde entsprechende künstlerische Ausdruck war, jener Auffassung, die in der menschlichen Seele eine Einheit der verschiedensten, beständig wechselnden und sich durchkreuzenden Kräfte erblickt. Daß dies tief in seiner Seele begründet lag, haben wir bereits bei seinem allerersten Sinfoniethema

[1] Ein gutes Beispiel ist dafür die Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen" in Bachs Matthäuspassion.

gesehen; es war darum ganz natürlich, daß er sich immer wieder gerade zu den Mannheimern hingezogen fühlte.

Freilich, in letzter Linie ging der reife Mozart auch über diese Vorbilder um so weit hinaus, als er ihnen eben als künstlerische Persönlichkeit überlegen war. Es ging den Mannheimern nicht anders als so manchen Vorkämpfern neuer Richtungen: sie berauschten sich selbst an den neuen Phänomenen, die aus ihren Händen hervorgingen, und verwechselten nicht selten die Wirkung mit der Ursache. Das ist der Grund, warum sie verhältnismäßig rasch äußerlicher Manier verfielen. Aber auch dem genialen J. Stamitz selbst merkt man deutlich an, daß er bewußt Revolution macht, daß Sturm und Drang sein Lebenselement ist. Er liebt den plötzlichen, bunten Wechsel der Erscheinungen als solchen; das Impulsive, Sprunghafte, Überraschende, Genialische bildet den Hauptreiz seiner Kunst. So hat er nicht allein gegensätzliche, vor allem sentimentale Züge in die raschen Sätze eingeführt, wobei die Italiener tüchtig vorgearbeitet hatten, sondern auch die Thematik überhaupt erweitert und umgestaltet. Schon in seinen sechs Orchestertrios op. 1 fällt auf, daß die Hauptthemen ihrer ersten Sätze, trotzdem sie die Haupttonart nachdrücklich festhalten, außergewöhnlich breit ausgesponnen und außerdem in gegensätzliche Abschnitte gegliedert sind. Aber auch mit dem vollständigen Umschlag des Affekts im Seitenthema ist es nicht genug, vielmehr pflegt Stamitz, statt in der üblichen knappen Art zum Schluß zu kommen, gerade hier mit besonderen Überraschungen aufzuwarten. Seine Seitenthemen bilden nämlich nicht bloß einen Gegensatz zu den Hauptthemen, sondern erhalten selbst wieder einen solchen durch ein weiteres, drittes Thema, das sich von dem bisherigen Gefühlskreis meist ganz besonders weit entfernt. Es dient entweder als Schlußgruppe, in welchem Falle es breiter ausgesponnen wird und mit plötzlichem Stimmungswechsel wieder in das Empfindungsgebiet des Anfangs zurücklenkt[1], oder aber es folgt noch ein besonderes, viertes Schlußthema[2]. So enthalten seine Allegros statt der bisherigen zwei Themen mit Anhang deren drei oder vier, und diese selbst bestehen wiederum aus mehreren, dem Ausdrucke nach mehr oder minder selbständigen Untergliedern. Man sieht bereits hier ganz deutlich, wie der neue Gefühlsausdruck auch eine neue Behandlung der alten Form nach sich zieht.

[1] So in op. 1, Nr. 1, DTB III 1, S. 4. [2] D dur-Sinfonie op. 3, Nr. 1, ebda. S. 16 f.

Aber auch in die einzelnen Glieder der Themen selbst dringen die plötzlichen Gefühlsumschläge ein. Sie zeigen sich in der Aneinanderreihung ganz verschiedener rhythmischer Gebilde, in der Einfügung von Fermaten und Generalpausen, überhaupt in der originellen Verwendung „sprechender" Pausen u. dgl., namentlich aber in der neuen Art der Dynamik, die bei den Mannheimern ganz folgerichtig zu einer von der älteren Sparsamkeit scharf abstechenden Fülle dynamischer Vortragszeichen geführt hat. Da wimmelt es von unmittelbar einander ablösenden Fortes und Pianos, von Sforzatos, von Schwellungen, die überraschend in ein Piano ausmünden u. dgl.

Ein eigenes Kapitel in dieser Dynamik bildet das berühmte „Mannheimer Crescendo", das die besondere Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief[1]. Es ergänzt die bisher geschilderten Merkmale insofern, als es sich hier nicht um eine Kontrast-, sondern um eine Übergangswirkung handelt, um eine vorher nicht gekannte, gewaltige Spannung des Affektes bis zur vollen Entladung[2]. Die ältere Musik kannte zwar das An- und Abschwellen der Tonstärke ebenfalls, aber der dynamische Grundcharakter, f oder p, der betreffenden Melodie, wurde durch diese kleinen Schattierungen nicht verändert, sondern im Gegenteil nur bekräftigt. Im allgemeinen beruht jedoch die Dynamik der älteren Zeit auf dem sog. Echoeffekt, d. h. der unmittelbaren Gegenüberstellung von f und p, wie er durch die Teilung des Orchesters in Tutti und Soli, überhaupt in einzelne Klanggruppen, bewirkt wurde. Noch in Bachs Partituren bedeutet ein forte zugleich die Ausführung der betreffenden Stelle durch das Tutti, ein piano dagegen den Eintritt des Concertinos. Diese Praxis schloß eine planmäßig angelegte und entwickelte Steigerung aus; eine solche war erst möglich, als man anfing, piano und forte nicht mehr durch Teilen und Wiederzusammenschließen des Orchesters, sondern durch das ganze Orchester ausführen zu lassen. Diese neue Art kam in Italien bei Jommelli und Piccinni, in Deutschland bei Stamitz auf. Dort, wo sich keine Sinfonik großen Stils entwickelt hat, mündete sie in die großen effektsüchtigen Crescendos der Ouvertüren Rossinis und seiner Nachfolger aus, hier aber fand sie ihre höchste Steigerung und Vertiefung in Beethoven[3].

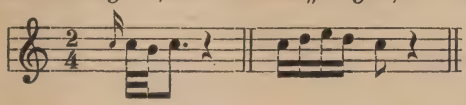
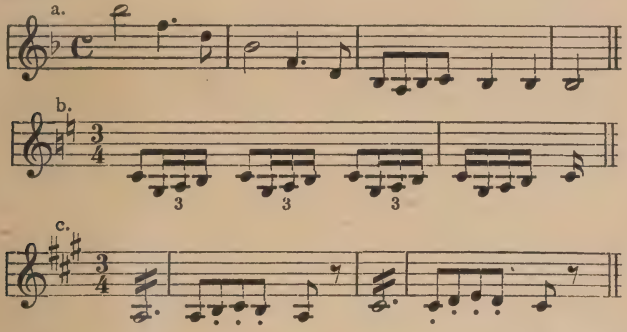
[1] Burney, Reise II 74. Schubart, Ästhetik 130. Selbstbiogr. 14 I 153. Reichardt, Briefe eines aufmerks. Reisenden I 11. [2] Vgl. dazu A. Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule in der Riemann-Festschrift 1909, 433 ff. [3] Vgl. Heuß S. 448.

Diese großen Crescendi, die übrigens in den Anfängen der neapolitanischen Opernsinfonie mit ihren auf einem Orgelpunkt in die Höhe strebenden Hauptthemen ihr Vorbild haben[1], griffen nun aber weit über das Gebiet des Vortrags in das innere Leben der Komposition ein, sie mußten vorbereitet, aufgebaut und schließlich in einem gewaltigen forte entladen werden, und das führte von selbst zu einer ganz beträchtlichen Erweiterung und Dehnung der Satzglieder. So stehen neben den plötzlichen kleineren Ausbrüchen der Leidenschaft die großen, aus einem ungeheuren seelischen Druck geborenen, die einer entfesselten Naturkraft gleich den damaligen Hörer mit sich fortrissen[2].

Derselbe Geist beherrscht nun aber auch die Durchführungen[3]. Trotzdem sie überwiegend thematisch sind und nur sehr selten einen neuen Gedanken zulassen, ist doch der Impuls, die Freude am bunten und spannenden Wechsel der Erscheinungen die Hauptsache und nicht etwa das Bestreben, einen stetigen Gefühlsverlauf wiederzugeben. Das unterscheidet die Mannheimer Art merklich von der norddeutschen und der klassischen, und es ist sehr bezeichnend, daß Stamitz, sehr im Gegensatz zu den Wienern[4], die Reprise gewöhnlich nicht mit dem vollen, sondern mit dem verkürzten Hauptthema beginnt und in ihrem weiteren Verlauf die Gegensätze gerne abermals verschieden anordnet. Ein weiteres wichtiges Merkmal des Stamitzschen Stiles ist der Verzicht auf alle Fugenarbeit und auf die sonstigen kontrapunktischen Manieren der älteren Zeit, wie laufende und ostinate Bässe, ostinate Rhythmen u. dgl. Dagegen sind seine Werke reich an freien Imitationen, die sie sehr zu ihrem Vorteil von der wasserklaren Homophonie der „Galanten" unterscheiden. Endlich hat seine Orchesterkunst mit den kräftigsten Anstoß dazu gegeben, daß das Cembalo schließlich aus dem Sinfonieorchester verschwand.

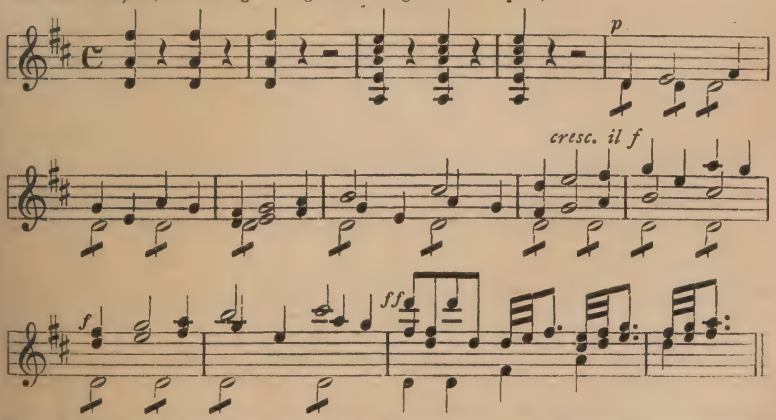
Diesen Hauptkennzeichen des Stamitzschen Stiles gegenüber wollen die kleineren[5] weit weniger besagen. Gewiß kehren sie in den Sinfonien der Mannheimer so häufig wieder, daß sie unbedingt mit ins Bild gehören. Allein originales Mannheimer Gewächs sind die wenigsten davon. Der Seufzervorhalt, dessen Wiege in der italienischen Gesangs-

[1] Nur ist hier dank der geschilderten Oberflächlichkeit der Komponisten die psychologische Seite des Effektes kaum berücksichtigt. [2] Vgl. DTB III 2, S. 16, VII 2, S. 29 u. ö. [3] Bemerkt sei auch, daß Stamitz in seinen Sinfonien häufig auf die Repetition der Themengruppe verzichtet. [4] S. o. S. 147. [5] Riemann in der Einl. zu DTB VII 2.

ornamentik liegt, ist allen Vorläufern und Zeitgenossen von Stamitz geläufig[1]; von den übrigen haben wir die „Vögelchen" und „Walzen":

bereits in der italienischen Buffooper zahlreich angetroffen und Sinfoniethemen wie:

wurzeln gar in der neapolitanischen Opernsinfonie[2]. Auch darf nicht vergessen werden, daß die Mehrzahl dieser „Manieren" ornamentaler

[1] Vgl. A. Heuß, Zum Thema „Mannheimer Vorhalt" ZIMG IX 273 ff.

[2] Weit reizvoller ist es, den neuen Geist zu verfolgen, der unter Stamitz' Händen in das alte Gehäuse eindringt. Vgl. den Beginn von op. 3, 2:



Italienisch sind daran die einleitenden Schläge und der Trommelbaßorgelpunkt, Stamitzisch dagegen das Thema mit der widerhaarigen Synkope und dem kolossalen Crescendo nebst Entladung, beides an Beethovens Leonorenouvertüre gemahnend.

Natur ist. Die Mannheimer aber haben, wie Gluck in der Oper, alle diese Verzierungen, die früher die Spieler von sich aus ergänzten, gleich ihrer Dynamik voll ausgeschrieben, sodaß schon das äußere Notenbild stark verändert aussieht[1].

Dieselben Stileigentümlichkeiten weisen, mehr oder minder abschattiert, auch die übrigen Sätze auf. Formell am gleichmäßigsten sind die langsamen gebaut: es sind Sonatensätze mit vorwiegend melodischen Durchführungen und verkürzten Reprisen. Dem Charakter nach lassen sich zwei Typen unterscheiden, ein idyllischer (Andante), der aus meist kurzen Themen oft entzückende Rokokobilder gestaltet, und ein elegischer, in ganz langsamem Tempo, dem Stamitz das Tiefste anvertraut hat, dessen seine Seele an verhaltener Glut fähig war[2]. Es sind Sätze, die mitunter geradeswegs auf Beethoven hindeuten.

Die beiden letzten Sätze gehören durchaus der Lebensfreude. Das Menuett hat Stamitz in die Sinfonie nicht eingeführt, wohl aber in ihr eingebürgert[3]. Seine Menuette sind den Mozartschen geistesverwandt, denn sie tragen in ihren Hauptsätzen, auch wo sie sich launig und tändelnd geben, durchaus das Gepräge kraftvoller Männlichkeit; charakteristisch ist auch ihr knappes, bestimmtes Wesen, das sich im ersten Abschnitt oft nur mit acht Takten begnügt; die häufig breiter ausgeführten Trios geben entweder nachdenklicheren[4] oder, gleich den Wienern, volkstümlich-idyllischen Empfindungen Raum. Die Schlußsätze in Sonatenform steigern die Lebenslust bis zum Übermut, namentlich die Prestissimi im $^2/_4$-Takt haben mit ihren aus gestoßenen Vierteln bestehenden Themen geradezu etwas Herausforderndes und Aufreizendes[5].

Der selbständigste Meister der Mannheimer neben Stamitz ist Fr. X. Richter (1709—1789), im Gegensatz zu diesem eine weit bedächtigere, grüblerische Natur und der einzige Mannheimer, der auf die Kontrapunktik älteren Schlages nicht verzichtet hat. An die ältere Art gemahnen auch seine italienisierenden Hauptthemen[6]; ihre Behandlung freilich verrät den durchaus modernen Mannheimer Geist mit seiner Vorliebe für große Kontraste und gewaltige Spannungen des

Die einleitenden Schläge der Eroica sind der letzte, vergeistigte Nachhall jener alten italienischen Sinfonieanfänge. [1] Vgl. Kretzschmar, Führer I 1^3, 98. [2] Von den Orchestertrios op. 1 geben Nr. 1 und 4 für die erste, Nr. 2 und op. 5, Nr. 3 für die zweite Art gute Beispiele. [3] S. o. S. 147. [4] Op. 1, Nr. 1. [5] Op. 1, Nr. 1. [6] Eine Ausnahme bildet die Sinfonie op. 4, Nr. 5 mit ihrem an Mozart gemahnenden, gesangsmäßigen Hauptthema.

Gefühls. Seine thematische Arbeit aber läßt nicht bloß einen durchgebildeten Techniker, sondern vor allem einen äußerst vielseitigen Poeten erkennen, der seine Gedanken nicht allein geistvoll neu zu ordnen, sondern auch umzudeuten versteht. Auch verdient erwähnt zu werden, daß Richter in einzelnen Fällen die Dreisätzigkeit vorzieht und außerdem die beiden ersten Sätze unmittelbar ineinander übergehen läßt.

Von den übrigen Gliedern der Schule haben wir Joh. Schobert bereits als eines der frühesten Vorbilder Mozarts kennen gelernt[1]. Im allgemeinen aber ereilte die Mannheimer dasselbe Schicksal wie alle neuen Stilrichtungen, die in der Persönlichkeit eines bestimmten, revolutionären Künstlers wurzeln: sie gerieten in ein Epigonentum hinein, das über den äußeren Manieren den Geist des Meisters übersah. Jetzt erst bekam der „Mannheimer goût" einen Stich von haut goût, was sich namentlich in der Dynamik zeigte. Dynamische Kontraste stellen sich ein, die nur um des Effektes willen da sind, Crescendos, die mit großem Kraftaufwand ins Dürftige und Leere führen usw. Derlei Zeichen des Niedergangs finden sich neben manchem Gelungenen in den Werken von Ant. Filtz (etwa 1730—1760), Karl (1746—1801) und Ant. Stamitz (1753—1827), Franz Beck (1730—1809), E. Eichner (1740—1777) und auch bei Chr. Cannabich (1731—1798), dessen Person wir bei Mozarts Mannheimer Aufenthalt wieder begegnen werden[2]. In einem Punkt haben alle diese Meister die Entwicklung folgerichtig fortgesetzt, und zwar über Haydn und Mozart hinweg bis zu Beethoven hin, dessen geistige Verwandtschaft mit den Mannheimern neuerdings mit Recht stark betont wird: in der Orchesterbehandlung. Da man in Mannheim nicht mehr wie früher abwechselnd mit geteiltem und vollem, sondern durchweg mit vollem Orchester musizierte, so fiel auch das alte Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern dahin. Die Bläser dienen nicht mehr bloß als Verstärkungstruppe der Streicher, sie bekommen auch keine Soli nach älterer Art mehr, sondern steigen zu voller Gleichberechtigung mit jenen auf und suchen in dieser Eigenschaft eine neue Verschmelzung mit ihnen einzugehen, die ihren koloristischen und thematischen Anteil gegen früher ungeahnt erweitert[3].

[1] S. o. S. 85 ff.. [2] Von ihnen allen geben die genannten Bände der DTB Proben. In Cannabichs B dursinfonie DTB VIII 2, S. 3 ff. wimmelt es geradezu von Mozartismen; indessen ist große Vorsicht geboten, da ebensogut ein Einfluß Mozarts auf Cannabich vorliegen kann wie umgekehrt. [3] Heuß a. a. O. S. 452 ff.

Einen erheblich anderen Verlauf als bei den Süddeutschen nahmen die Dinge in Norddeutschland[1]. Hier ging man im wesentlichen von der Hassischen Form der Opernsinfonie aus, wurden doch Hasses Theatersinfonien sehr häufig auch in Konzerten gespielt. Das Hauptmerkmal der norddeutschen Sinfonie bis weit über die Zeit der Klassiker hinaus ist eine besonders sorgfältige Arbeit, und so spiegelt sich der Unterschied des norddeutschen und süddeutschen Wesens wie in der Klaviersonate[2], so auch in der Sinfonie wieder. Von den beiden Brüdern Karl Heinrich (1701—1759) und Joh. Gottlob Graun (1698—1771), die hier zeitlich zuerst zu nennen sind, ist jener entschieden der altmodischere, während sich Joh. Gottlob durch eine charaktervolle Erfindung, wie durch sorgfältige Behandlung seiner Themen auszeichnet[3]. Von dem neuen Geist ist er insofern berührt, als er mit fühlbaren Stimmungsgegensätzen arbeitet, allerdings nur innerhalb größerer Abschnitte; im Rahmen desselben Themas kennt er einen solchen Umschlag nicht. Dagegen finden sich bei ihm und zum Teil auch bei seinem Bruder Heinrich schon die hauptsächlichsten Merkmale der späteren norddeutschen Sinfonie, wie die Beschränkung auf die Dreisätzigkeit und die Neigung sowohl zu imitatorischer als zu thematischer Arbeit; auch seine Vorliebe für ungewöhnlich reiche Besetzung des Orchesters und für das Konzertieren der verschiedensten Instrumente gehört hierher. Im allgemeinen befindet sich freilich die Bewegung bei den beiden Grauns noch im Fluß, Altes steht noch häufig unvermittelt neben Neuem, Italienisches neben Norddeutschem im späteren Sinne. Ihren Höhepunkt und damit auch ihre volle Bedeutung für die klassische Sinfonie erreichte die norddeutsche Schule erst mit Ph. Em. Bach. Bachs eigentliche geschichtliche Bedeutung beruht zwar weit mehr auf seinen Klaviersonaten, aber die hier gewonnenen Stilgrundsätze sind auch der Sinfonie zugute gekommen. Was die Bachsche thematische Arbeit im Gegensatz zu den süddeutschen Grundsätzen für die Instrumentalmusik zu bedeuten hatte, ist bereits dargestellt worden[4], es genügt daher, auf diese Schilderung zu verweisen. Mit ihrem Drang nach Logik und Ordnung bildete sie eine geradezu ideale Ergänzung zu dem mehr der Phantasie zugewandten Wesen der Süddeutschen.

[1] K. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker 1906. M. Flueler, Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Großen 1910. H. Kretzschmar, Führer I 14 103 ff. [2] S. o. S. 84. [3] Beispiele bei Mennicke S. 208 ff. Drei Triosonaten in Riemanns Collegium musicum. [4] S. o. S. 81 ff.

Während nun J. Haydn in den wichtigsten Seiten seiner Kunst sich den Wienern und Norddeutschen, Beethoven aber den Norddeutschen und Mannheimern zuneigt, liegen bei dem besonders aufnahmefähigen und -bedürftigen Mozart die Dinge weit verwickelter. Ein bewußtes Vorgehen ist auch in der Sinfonie bei ihm lange nicht zu erkennen: er nascht bald hier bald dort, zeitweise sogar wieder bei den Italienern, und läßt daneben auch lokale Einflüsse auf sich wirken. Am nächsten stand er wohl den Wienern und Mannheimern, jenen durch seine Abstammung und die Hauptorte seiner Tätigkeit, diesen durch die mehrfach geschilderte Art seiner seelischen Anlage; zu Ph. E. Bach ist er am allerspätesten gelangt. Es ist bei den beständig sich kreuzenden Einflüssen deshalb nicht leicht, seine Stellung zu den verschiedenen Schulen im Einzelnen klarzulegen, denn zum mindesten ebenso wichtig wie das, was er von ihnen übernommen hat, ist das, was er an ihnen, sei es bewußt oder unbewußt, beiseite ließ; gerade von hier aus eröffnen sich besonders wichtige Ausblicke in seine künstlerische Eigenart.

Die nächste Folge der italienischen Reisen war, daß die fortschreitende Annäherung an den Wiener Typus, die sich in seinen letzten Salzburger Werken kundgab[1], unterbrochen wurde und einem erneuten Vorstoße des Italienertums Platz machte. Sicher datiert ist aus der Zeit der ersten Reise und des darauf folgenden kurzen Salzburger Aufenthalts nur eine einzige Sinfonie (K.-V. 114, S. VIII. 14 vom 30. Dezember 1771), während von da an bis zum Ende unseres Zeitabschnittes für die große Mehrzahl der Sinfonien genaue Zeitangaben vorliegen. Nun liegt aber eine ganze Reihe undatierter Werke vor (K.-V. 75, 76, 84, 95, 97, 216 Anh. IV, S. XXIV. 2, 3, 5, 7, VIII. 11 und Breitkopf u. Härtels Partitur-Bibl. Nr. 54), die zwar künstlerisch nicht auf der Höhe der andern Werke aus dem zweiten Salzburger Zwischenaufenthalt stehen, sich aber doch durch ihre ausgesprochen italienische Haltung von den Werken von 1769 scharf unterscheiden. Dieser Umstand und die Angabe Mozarts vom 4. August 1770[2], er habe schon „vier italienische Sinfonien gemacht", läßt mit ziemlicher Sicherheit vermuten, daß jene Erzeugnisse in das Jahr 1770 und in den Anfang des folgenden fallen. Versuche, sie innerhalb dieses Zeitraums näher zu bestimmen, können wohl zu mehr oder minder wahrscheinlichen, aber nicht zu sicheren Ergebnissen führen, hat doch an der Gestalt derartiger Schöpfungen der äußere Anlaß, für den sie

[1] S. o. S. 150 ff. [2] B I 20.

geschrieben sind, häufig genug einen ebenso großen Anteil wie die rein künstlerischen Motive[1].

So verläuft die Entwicklung des Sinfonikers Mozart in einem ähnlichen Zickzack wie die des Messenkomponisten: nachdem er 1769 in Salzburg schon den Anschluß an die deutsche Kunst erreicht hat, wird er sofort nach dem Betreten des italienischen Bodens wieder zum Italiener, sucht aber während der beiden Salzburger Zwischenaufenthalte doch immer wieder den Rückweg zur deutschen Sinfonik. Und selbst als diese in seinem Schaffen den Sieg davongetragen hat, fehlt es nicht an einzelnen Rückfällen ins Italienertum. Der stets auf den äußeren Erfolg bedachte Vater mag an diesem Gang der Dinge seinen guten Anteil haben, im allgemeinen aber war er das folgerichtige Ergebnis von Mozarts eigener Künstlernatur, die nun einmal für die Eindrücke der jeweiligen Umgebung besonders empfänglich war. Auch ist dieses Sichanpassen keineswegs im Sinne kritikloſen Nachahmens aufzufassen, im Gegenteil, gerade in dieser Zeit, da der Knabe zum Manne wurde, beginnt er sich auf seine eigene Art zu besinnen und bewußt über deren ganzen Reichtum zu verfügen; am Schlusse dieses Abschnitts steht er trotz aller Anlehnung an fremde Muster als ein Eigener vor aller Welt da.

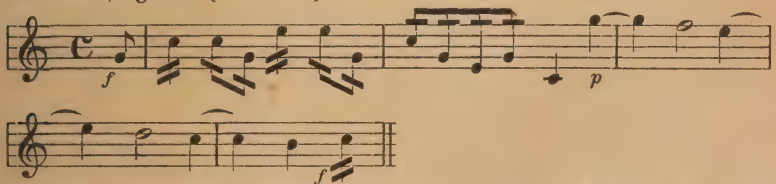
Am stärksten ist das italienische Wesen den drei Ddursinfonien (K.-V. 84, 95, 97)[2] und der Gdursinfonie (K.-V. 74) aufgeprägt. Zwei davon sind ohne Menuett (K.-V. 74, 84), zwei verbinden den ersten Satz unmittelbar mit dem zweiten (K.-V. 74, 95), alle vier ersten Sätze lassen die Themengruppe unwiederholt. Aber auch der Stil ist unverfälscht italienisch: die Hauptthemen, die sich übrigens auffallend ähneln und schon dadurch auf eine gemeinsame Entstehungszeit hinweisen, gemahnen mit ihrer leichtgeschürzten, etwas dürftigen Art ebenso an Sammartini und Genossen, wie die kurzatmigen, auf die alte Triobesetzung hindeutenden Seitenthemen. Vor allem aber herrscht in diesen Sätzen die echt italienische, in unaufhörlichen Wiederholungen der Gedanken schwelgende Redseligkeit, die mehr auf eindrucksvollen Glanz und Eleganz sieht als auf Tiefe. Am flüchtigsten sind,

[1] WSF I 278ff. haben mit gewohntem Scharfsinn in der Chronologie dieser Werke Ordnung zu schaffen versucht. Ihre genaueren Datierungsversuche haben freilich nur annähernden Wert. [2] Der Tonart D dur fällt in der damaligen Sinfonie der Löwenanteil zu, da sie vermöge der häufigen Anwendung der leeren Saiten in dem damals ganz von den Streichern beherrschten Orchester am besten klang.

wie bei den Italienern, die Durchführungen bedacht: sie führen zwar regelmäßig nach welschem Muster neue Gedanken ein, kommen aber über ganz kurze, von jeder thematischen Arbeit freie Überleitungen nicht hinaus[1]. Die vollständigen oder verkürzten Reprisen sehen von jeder Veränderung ab, wie denn überhaupt alle Auslegungskünste thematischer, kontrapunktischer oder variierender Natur verbannt sind.

Und doch hat Mozart auch hier weder seine deutsche Schule noch seine eigene Art zu verleugnen vermocht. Jene zeigt sich in einzelnen Liedanklängen, wie z. B. dem Thema des Andantes von K.-V. 95[2], in den häufigen Oktavverdopplungen der Melodie und in der Beibehaltung des Menuetts (K.-V. 95, 97), diese in einzelnen unvermittelten Ausbrüchen eines den Italienern fremden Pathos (wie dem Beginn der Durchführung von K.-V. 97 und der G mollepisode des Rondos von K.-V. 74) und in einigen auffallend gefühlswarmen Nebengedanken (vgl. das Seitenthema von K.-V. 74). Dagegen steht die Orchesterbehandlung noch ganz unter italienischem Einfluß; der Schwerpunkt beruht auf den Streichern, die Bläser dienen nur zur Verstärkung[3].

In der folgenden Reihe (73[4], 75, 98, 110, 112, 216 Anh.[5], S. VIII. 6, 12, 13, XXIV. 56) ist es von Reiz, zu verfolgen, wie Mozart nach der Rückkehr von der ersten Reise sich allmählich wieder aus dem italienischen Gewand herausschält. Zwar treten die unwiederholten Themengruppen, die unveränderten Reprisen und die kurzen, unthematischen Durchführungen auch jetzt noch auf, und der Anklänge an die Italiener enthält die Thematik noch viele, aber daneben machen sich Spuren eines neuen Geistes bemerklich. Ein Thema wie das folgende (K.-V. 73):



[1] In K.-V. 84 ist die Durchführung nur 10 Takte lang. [2] Es ist dieselbe Melodie wie im Menuett von K.-V. 9, s. o. S. 89. [3] In K.-V. 84, S. 3 der Partitur tritt sogar die auch von Gluck übernommene Sammartinische Geigenfigur auf. Ein bescheidener Ansatz zu eigentümlicherer koloristischer Wirkung findet sich im Andante. [4] Diese Sinfonie trägt von unbekannter Hand das Datum 1769, was aber mit ihrem fortgeschrittenen Stil unvereinbar ist. [5] Die Köchel nur in ihrem Anfang bekannte Sinfonie ist seitdem vollständig auf der Berliner Bibliothek aufgefunden worden.

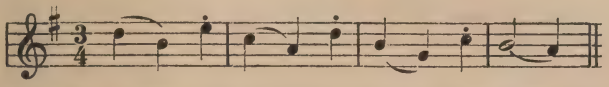
bringt einen ganz unitalienischen, an die Mannheimer Art gemahnenden, aber noch verschärften Stimmungsumschlag, wie ihn seit Mozarts allererster Sinfonie kein Werk mehr aufzuweisen hatte, und auch das Andante von K.-V. 112 weist vernehmlich auf J. Stamitz hin. Noch stärker sind die Wiener Einflüsse. Das Wiederauftreten des Kontrapunkts und die durch den Einfluß des Konzerts hervorgerufene feinere Behandlung des Orchesters, namentlich der Bläser, sind die Belege dafür. Im Menuett von K.-V. 110 verdichtet sich die Kontrapunktik sogar bis zum vollständigen Kanon, und damit tritt ein neuer Meister in Mozarts Gesichtskreis, der ihn nunmehr immer stärker in seinen Bann zieht: Joseph Haydn. In derselben Sinfonie übt im ersten Satz das Hauptthema nicht allein einen melodischen Einfluß auf das Seitenthema aus, sondern kehrt nach dessen Ablauf sogar wieder und gelangt so zu einer Herrscherstellung im Satze, die alles eher als italienisch, aber um so mehr Haydnisch ist. Ja selbst in die Durchführung fällt ein wenn auch vorerst nur schwacher Schimmer des Haydnschen Vorbildes hinein, insofern sich kleine Ansätze zu thematischer Arbeit zeigen. Auch in der strafferen Rhythmik tauchen seine Spuren auf, am sichtbarsten in den Menuetten mit ihren oft bis zum Eigensinn selbständigen Bässen.

Die Einwirkung des Konzertstils offenbart sich in der Loslösung der Bläser von ihrer Begleiter- und Verstärkerrolle. Schon im Andante von K.-V. 73 konzertieren im zweiten Thema die Flöten ganz selbständig mit den ersten Geigen, und im Allegro von K.-V. 112 wird das von den Oboen und geteilten Bratschen angestimmte Seitenthema immer von zwei Takten eines Streicherkonzertinos unterbrochen. Von der vollen Beweglichkeit des Haydnschen Orchesters ist Mozart freilich hier noch ziemlich entfernt, dagegen hat er ihm seine Solo- und Tuttiwirkungen am Anfang der raschen Sätze schon mit Glück abgelauscht.

Neu ist ferner auch die Verdrängung des heiteren und flüchtigen italienischen Tones in den Schlußsätzen durch einen anderen, der teils auf deutsche Volkstänze (K.-V. 75), teils auf französische Gavotten (K.-V. 73, 110) hindeutet. Von Bedeutung ist, daß Mozart in den Schlußrondos seine Seitensätze, die sich auch hier wieder meist durch einen besonders charakteristischen Ausdruck auszeichnen, nicht mehr bloß als Gegensätze, sondern bereits auch als Ergänzung der Hauptgedanken auffaßt und so zu einer Annäherung der Rondo- an die Sonatenform gelangt, auch hier offenbar unter Haydns Einfluß.

Auch der Durchbruch des selbständigen Mozartschen Geistes nimmt

in dieser Gruppe seinen Fortgang. Er zeigt sich schon äußerlich in den nunmehr immer häufiger werdenden Anklängen an spätere Meisterwerke, wie in dem Menuett von K.-V. 110[1]:



besonders aber in dem breit hinströmenden, seelenvollen Gesang der langsamen Sätze (vgl. K.-V. 110), der die üblichen Einschnitte umgeht und seine Gegensätze von innen heraus, durch Steigern oder plötzliches Umschlagen des Affektes erzielt.

Diese deutschen Einflüsse haben auch über die zweite italienische Reise vorgehalten, die an sinfonischer Arbeit ja überhaupt nicht ergiebig war. Die Fdur-Sinfonie (K.-V. 112), die nachweislich in diese Zeit (2. November 1771) gehört, macht zwar in Thematik und Orchestration einige Zugeständnisse an den italienischen Geschmack, verwischt jedoch die deutschen Grundlagen keineswegs[2]. Bei einer anderen Fdur-Sinfonie (K.-V. 98) dagegen erscheint die Verfasserschaft Mozarts überhaupt zweifelhaft[3].

In der folgenden Reihe schreitet Mozart auf der hier eingeschlagenen Bahn rüstig fort und erreicht in Werken wie den beiden Adur-Sinfonien (K.-V. 114, 134, S. VIII. 14, 21) und der Fdur-Sinfonie (K.-V. 130, S. VIII. 18) eine Höhe, die er auch in der folgenden Zeit nur ausnahmsweise wieder erklommen hat. Der italienische Ouvertürenton tritt vor individuelleren Themen, oft von echt Mozartscher Kantabilität, zurück; behandelt aber werden sie ganz im

[1] Auch im Trio steckt ein Anklang an das Trio des Klarinettentrios (K.-V. 498).
[2] Gegen WSF I 403 ff., die hier einen starken Rückfall ins Italienische feststellen, muß auf den häufigen Stimmungsumschlag, die ausdrucksvolle Schlußgruppe und die leidenschaftliche Durchführung des ersten Satzes, das Stamitzsche Andante und auf die teils deutschen, teils spezifisch Mozartschen Züge des Menuetts (Trio!) und Schlußrondos mit seinen zwei Seitensätzen hingewiesen werden. [3] Beglaubigt ist sie nur von Al. Fuchs und L. Gall und daraufhin, doch mit Vorbehalt, auch von Köchel aufgenommen worden. WSF I 406 ff. verteidigen die Echtheit, aber m. E. nicht mit durchschlagenden Gründen. Die Sinfonie enthält manches, was mit dem bisher besprochenen Typus nicht stimmen will, wie die Unterdrückung des halben Seitenthemas und die neue Schlußgruppe bei der Reprise, den sentimentalen, mit seinem Seufzerreichtum an die Mannheimer gemahnenden Charakter der meisten Themen, der sich bis ins Menuett hinein erstreckt, und die nach Mannheimer Art oft recht manierierte Dynamik. Der Beginn des Trios bringt sogar eine Stamitzsche Lieblingsphrase.

Sinne Haydns, d. h. thematisch unter Bevorzugung der Hauptgedanken; auch in der Freizügigkeit der Soli zeigt sich der verstärkte Einfluß Haydns[1]. Das Wichtigste aber ist, daß Mozart jetzt erstmals den Versuch macht, die vier Sätze zu einer strafferen, ideellen Einheit zusammenzuschließen und damit dem schwierigsten Problem der Sinfonik überhaupt näher zu treten. In K.-V. 130 ist es die strenge thematische und kontrapunktische Arbeit[2] und die geistvolle solistische Behandlung[3], die die vier Sätze verbindet, in K.-V. 134 der romantische Zug, der sich bald in inniger Schwärmerei, bald in bizarrer Laune, bald in himmelstürmender Leidenschaft äußert. Gerade diese Schöpfung des jungen Feuergeistes, von dem die große Welt außer der Haffnerserenade nur sehr wenig kennt, wäre der Wiederbelebung besonders wert.

Bei der engen Zusammenarbeit Mozarts mit Michael Haydn (1737—1806) ist es nur natürlich, daß dieser von ihm hochgeschätzte Künstler ebenfalls Spuren in seinen Werken hinterlassen hat[4]. Gleich seinem Bruder ist auch er aus der Wiener Schule hervorgegangen und hat mit ihm den optimistischen Grundzug seines Wesens gemein. Mit Mozart aber verbindet ihn sowohl die Empfänglichkeit für italienische Einflüsse, als besonders jener subjektive Zug, der das Eingehen auf allerhand Einfälle des Augenblicks liebt. Auch der schöne, gleichmäßige Fluß der Mozartschen Andantes aus dieser Zeit mag auf M. Haydn zurückgehen, obgleich dieser als der weniger empfindungsreiche Künstler dabei nicht selten in den Modegeschmack zurückfällt. Ferner pflegt Haydn seinen Reprisen den Hauptgedanken nochmals als Coda anzuhängen, was sich bei Mozart in dieser Zeit ebenfalls findet. Doch zeigt sich bei diesem im Gegensatz zu den beiden Haydn die Neigung, das neue Satzglied vorerst nicht als thematische Bekräftigung, sondern nur als prunkvolle Steigerung im Stile der italienischen Stretta zu behandeln. Endlich seien auch die Schlußfugen der M. Haydnschen Sinfonien erwähnt, von denen Mozart wahrscheinlich die äußere Anregung zum Schlußsatze seiner letzten großen C dur-Sinfonie empfangen hat. Im allgemeinen aber war Haydn in der Kammermusik ungleich bedeutender als in der Sinfonie.

[1] Ganz Haydnisch ist die Behandlung des Triolenmotivs im Andante von K.-V. 133 bis zu dem witzigen Unisono der Bässe (S. 11 u.) herab. [2] Das Trio des Menuetts kommt in der den meisten Trios dieser Gruppe eigenen Neigung zum Exzentrischen im zweiten Teil plötzlich auf das Thema des Menuetts zurück. [3] Sie hat gleich K.-V. 132 vier Hörner, dazu Flöten. [4] Auswahl seiner Werke DTÖ XIV 2 (Perger) mit Einleitung.

Von kleineren Orchesterkompositionen Mozarts sei nur der Contretanz (K.-V. 123, S. XI. 14) erwähnt, der mit seinen 5 Soli und 5 Tutti ganz den Tanzangaben Mozarts in einem Briefe Leopolds vom 14. April 1770 entspricht[1].

Am 15. März 1770 komponierte Mozart abends 7 Uhr in Lodi sein erstes Streichquartett (K.-V. 80, S. XIV. 1), ein Umstand, den er auch noch später im Gedächtnis behalten hat. Trotzdem das Quartett in Deutschland bereits sowohl durch die Mannheimer als die Wiener, namentlich die beiden Haydn, emsige Pflege gefunden hatte, ging also die erste Anregung zu eigenem Schaffen bei Mozart von den Italienern aus. Die Gattung als solche ist wohl die eigentümlichste Frucht der großen Stilwandlung und erst nach 1750 allmählich in Aufnahme gekommen; alle vorher entstandenen »Quartetti« (Sinfonie a quattro) erweisen sich ihrem orchestralen Stil gemäß als Sinfonien für Streichorchester mit begleitendem Cembalo. Die ältere Kammermusik wiederum rechnete durchaus noch mit dem Basso continuo. Erst als dieser allmählich verschwand, war die Bahn für eine selbständige Behandlung aller vier Stimmen frei. Am frühesten war dies bei der Gattung des Divertimentos (S. 157) der Fall, das ja auch für Haydns Streichquartette den Ausgangspunkt bildete[2]. Zugleich aber näherte sich die neue Gattung nach Form und Inhalt mehr und mehr dem modernen Sonaten- und Sinfoniestil. Natürlich hat sich die Entwicklung nicht mit einem Schlage vollzogen. Von den vorklassischen Quartettkomponisten[3] rechnen die einen entweder noch mit dem Continuo oder rufen wenigstens die Erinnerung an ihn durch eine auffallend steife Baßstimme wach, die andern verraten das Vorbild der Quartettsinfonie durch einen wenig kammermusikmäßigen, orchestralen Stil, wieder andere sind zwar zur solistischen Gleichberechtigung aller vier Stimmen durchgedrungen, bleiben aber dafür noch an der leichteren Form des Divertimentos haften. Auch bei Haydns früheren Werken ist eine reinliche Scheidung von Quartetten und Sinfonien nicht durchführbar; als voll ausgereifte, der Sinfonie nach jeder Richtung ebenbürtige Werke können erst seine russischen Quartette von 1781 gelten.

[1] B III 36. [2] A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift II 41 ff. Noch Haydns und Mozarts erste Quartette führen zum Teil den Titel Notturno, Divertimento u. dgl. [3] Reiche Proben von Mannheimer Kammermusik gibt H. Riemann DTB XV und XVI 2.

In Italien sind Meister wie Sammartini, Tartini und Boccherini wie für die Sinfonie, so auch für das Streichquartett von Wichtigkeit geworden. Die zeitliche Führung kommt Sammartini mit seinem Concertini a quattro istromenti soli (1766/67) zu[1], dreisätzigen Kompositionen mit der Satzfolge Allegro-Andante-Menuett oder Andante-Allegro-Menuett. Sie weisen denselben schwungvollen und gefälligen Stil, aber auch dieselbe lockere und aphoristische Arbeit auf wie die Sinfonien; an dem Zurücktreten der beiden unteren Stimmen gegenüber den beiden selbständig behandelten Violinen merkt man noch deutlich die Einwirkung der alten Triosonate; selbst der Baß entfaltet zwar mehr eigenes Leben, erinnert jedoch noch häufig genug an die Gepflogenheiten des alten Continuo.

Ganz genau so verhält es sich mit Mozarts erstem Versuch[2]: vom eigentlichen Quartettstil ist noch keine Spur vorhanden, die Hauptsache besorgen die beiden Violinen, obwohl die Viola Sammartini gegenüber selbständiger ist, der Baß trägt noch vorwiegend Continuocharakter. Der eigentümlichste Satz ist der rasche mit seinem Solmisationsthema in der Durchführung, tiefere Bedeutung kommt allerdings auch ihm nicht zu.

Die drei folgenden Quartette in D-, B- und F dur (K.-V. 136—138, S. XIV. 24—26), nach dem Vorgang der beiden Haydn Divertimenti genannt und offenbar zusammen 1772 in Salzburg entstanden[3], sind gleichfalls dreisätzig. Stil und Form neigen ebenfalls noch den Italienern zu, namentlich was die Rolle der beiden Geigen und des Basses anlangt, lassen dagegen in einzelnen kontrapunktischen und thematischen Partien auch schon den deutschen Einfluß der beiden Haydn erkennen. Gemeinsam ist allen drei Stücken ein romantischer Zug, der sich in den leidenschaftlichen Molltrübungen der Durchführungen bemerklich macht und im Andante von K.-V. 137 bereits das erste und dritte Thema beherrscht.

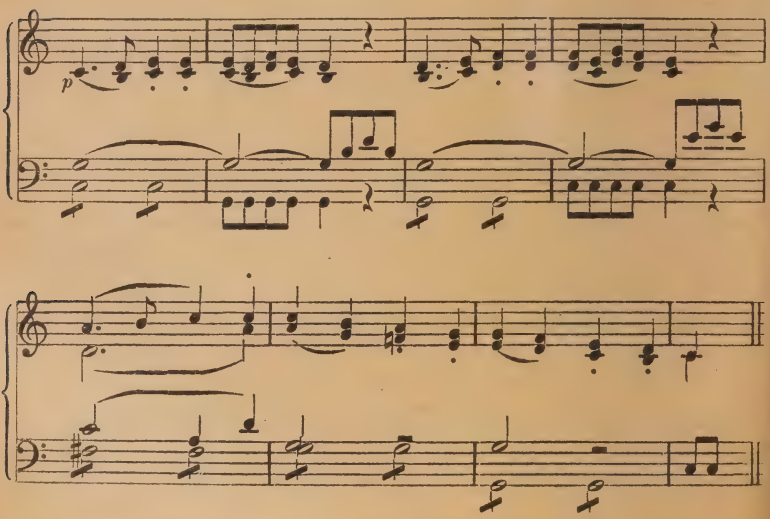
Auf der Reise nach Mailand, Ende Oktober 1772, komponierte Wolfgang „für die lange Weile" ein Quartett, ein weiteres entstand

[1] Vgl. WSF I 301 ff. [2] Das anmutige Rondo ist erst später, etwa 1772—1773 hinzugekommen. [3] Bezeugt ist dieses Jahr nur für K.-V. 136, indessen weist der Stil die drei Stücke augenscheinlich in eine Gruppe. Da man damals die Quartette mit Vorliebe halbdutzendweise erscheinen ließ, ist es sehr wohl möglich, daß Mozart noch drei uns verloren gegangene Quartette dazu geschrieben hat (vielleicht K.-V. 211—213 Anh. IV), vgl. WSF I 440 f.

nach des Vaters Angabe (6. Februar 1773) in Mailand[1]. Ohne Zweifel gehören diese zu einer Folge von 6 Quartetten in D-, G-, C-, F-, B- und Es dur (K.-V. 155—160, S. XIV. 2—7), die der Handschrift und dem Stile nach durchaus in diese Zeit passen. Da sie sich zeitlich um den Lucio Silla gruppieren, so kommt ihnen aus den bereits angeführten Gründen für Mozarts Entwicklung eine besondere Bedeutung zu, die denn auch durch ihre künstlerischen Eigenschaften bestätigt wird. Der Fortschritt gegen früher liegt weniger in der Form als im Ausdruck. Die Grundlage ist noch immer italienisch, wenn auch mit einem stärkeren Zusatz deutscher, speziell Haydnscher Züge, zu denen besonders die thematischen, wenn auch immer noch knappen Durchführungen gehören; auch wird die Vorherrschaft der beiden Violinen teils durch die Führerschaft der ersten, teils durch die Gegenüberstellung der beiden Ober- und Unterstimmen abgelöst. Endlich zeigen verschiedene kontrapunktische Partien, sowie Sätze wie das Andante von K.-V. 157, wo die Themen nacheinander von den Instrumenten selbständig aufgenommen werden, daß Mozart auf dem Wege zum richtigen Quartettstil einen großen Schritt vorwärts getan hat. Aber der eigentliche Wert dieser Stücke liegt auf dem persönlichen Gebiet[2]. Schon beim Lucio Silla wurde auf die Fülle neuer Gesichte hingewiesen, die sich dem mannbar werdenden Künstler unter dem überwältigenden Eindruck der Ereignisse der letzten Jahre erschloß[3]. Dort hatten sie sich auf dem Gebiet des Hochtragischen geäußert, in den Quartetten nehmen sie einen weit unmittelbareren, höchst persönlichen Ausdruck an, und es ist sehr bezeichnend, daß es gerade die für den subjektiven Empfindungsausdruck besonders geeigneten neuen Formen der Kammermusik, das Quartett und die Violinsonate, waren, denen der junge Meister diese neue Gefühlswelt anvertraute. Vor allem drängte jetzt eine Seite seines Wesens, die wir in den bisherigen Werken nur sporadisch aufblitzen sahen, mit aller Macht zur Aussprache: die dunkle, oft bis zum Pessimismus gesteigerte Leidenschaftlichkeit. Am deutlichsten offenbart sie sich in den Mittelsätzen, von denen die Tatsache allein genug sagt, daß vier davon in Moll stehen. Wohl treten ihre Seitenthemen

[1] B III 126, 145. [2] Diese psychologische Bedeutung der Quartette, wie auch der gleichzeitigen Violinsonaten erkannt zu haben, ist das Verdienst von Wyzewa und Saint-Foix, während Jahn I[4] 355 f. auffallend achtlos daran vorübergeht. [3] S. o. S. 267 ff.

zuerst in Dur auf, aber ihren eigentlichen Charakter entfalten sie erst in den Reprisen, wo sie ebenfalls in die Molltonart hineingezogen werden. Kein früherer langsamer Satz Mozarts erreicht z. B. den E moll-Klagegesang der ersten Fassung von K.-V. 156[1] mit seinem ehernen Schritt oder den verschleierten Schmerz des Andantes von K.-V. 158, durch dessen wallende Nebelschleier immer wieder, halb rezitativisch, ein sehnsüchtiger Klageruf dringt. Auch der düstere, trotzige G moll-Satz von K.-V. 159 gehört hierher; das ist schon ganz der wilde, vergeblich nach Befreiung ringende Charakter so mancher späterer G moll-Sätze des Meisters. Auch in den Allegros ist der neue Geist am Werke, bei den Sonatensätzen in den Durchführungen[2], bei den Schlußrondos in den Mollseitenthemen[3], bei den Menuetts in den Trios. Er äußert sich vor allem in dem zum Gesange hindrängenden Gepräge mancher Themen, wie z. B. dem Beginn von K.-V. 157:



Das liegt vom italienischen Ouvertürenton ebenso weit ab wie von den sprühenden Allegrothemen J. Haydns, es ist der Ausdruck eines

[1] Das zweite Adagio ist anscheinend für die endgültige Fassung des Quartetts bestimmt. [2] Vgl. den schattenhaften Beginn der Durchführung von K.-V. 158. [3] In K.-V. 157 knüpft der dritte Seitengedanke an den ersten an, eine Verquickung von Sonaten- und Rondoform, wie wir sie auch bei den Sinfonien beobachteten.

übervollen Herzens, das sich im Gesange Luft macht. Jetzt erst nimmt Mozarts Instrumentalstil jene gesangsmäßige Färbung an, die sie von nun an mit manchen Schwankungen beibehält; selbst die figurativen Partien werden davon erfaßt.

Mit den Quartetten offenkundig verwandt, nur noch persönlicher und leidenschaftlicher im Ausdruck sind die sechs Sonaten in F-, C-, F- und Es dur und in C- und Emoll (K.-V. 55—60, S. XVIII. 17—22) für Klavier und Violine, die Wyzewa und Saint-Foix mit großer Wahrscheinlichkeit in die Wende der Jahre 1772 und 1773 verweisen[1]. Sie berufen sich dabei auf die nahe Berührung mit den Quartetten, sowie auf die eigentümliche Mischung deutscher und italienischer Züge. Merkwürdig ist das Zurückgreifen auf die damals bereits überwundene Form der Kammersonate (Suite) mit einem langsamen Präludium und den folgenden tanzartigen Sätzen, namentlich Menuetten und den von Mozart auch in den Quartetten bevorzugten Rondos; dazu kommt in K.-V. 57—60 noch die der alten Suite gleichfalls entstammende Einheit der Tonart. Sonatensätze modernen Schlages bilden die Ausnahme. Endlich verraten besonders in den langsamen Sätzen Baßführung, Rhythmik und mitunter auch die Melodik das bewußte Streben zu archaisieren; es ist, als fühlte sich Mozart plötzlich zu der alten Kunst Corellis und seiner Nachfolger hingezogen, der auch Sammartini mit einzelnen Werken noch seinen Zoll gezahlt hatte[2]. Italienisch ist aber auch der große Umfang der Menuette, sowie die gesangsmäßige, an den breiten Fluß der Opernarie gemahnende Charakter der Melodik. Daneben steht allerdings ganz unverfälschtes Haydnsches Gut, wie die Hauptthemen der Rondos von K.-V. 57 mit der von echt Haydnschem Witz erfüllten Coda, und von K.-V. 59, dem im zweiten Seitenthema nach Haydns Art ein Gedanke all' ongarese zur Seite tritt, endlich die teils kanonische, teils straff thematische Einheit mancher Menuette (K.-V. 57, 58).

[1] Jahn und ihm folgend Köchel setzen sie in das Jahr 1768, was aber formell wie stilistisch rein unmöglich ist. So sind diese wichtigen Sonaten in den unverdienten Ruf unbedeutender Knabenarbeit geraten und von allen landläufigen Ausgaben der Mozartschen Violinsonaten ausgeschlossen worden. WSF I 502 ff. haben gegen diese unbegreifliche Unterschätzung erstmals begründeten Einspruch erhoben, und in jüngster Zeit sind die Werke unter dem Titel „Romantische Sonaten" von H. Gärtner in der Edition Breitkopf (Nr. 4476) für den praktischen Gebrauch neu herausgegeben worden. [2] WSF I 507 ff. weisen auf sechs Sammartinische Sonaten von 1766 als Vorbild Mozarts hin.

Aber alle diese Einflüsse treten zurück vor den oft mit geradezu vulkanischer Kraft hervorbrechenden Äußerungen echt Mozartscher Schwermut und Leidenschaft. Wie in den Quartetten, so fällt auch hier die große Rolle der Molltonart, sowie die beträchtliche Anzahl der Vortragsbezeichnungen auf. Ein besonders leidenschaftlicher Geist herrscht in den Durchführungen, die häufig in großen melodischen und harmonischen Sequenzenketten durch allerhand finstere Gründe des Seelenlebens dahinrollen; das geht vom bloßen Wetterleuchten der Leidenschaft bis zu ihrer vollen dämonischen Entladung. Der alte Schobertsche Geist kehrt hier, ins Mozartsche gesteigert, wieder. Auch in den Themen selbst schäumt die Leidenschaft oft ganz unvermittelt auf: K.-V. 58 z. B. beginnt mit heroischer Kraft, aber schon im vierten Takt beginnt ein verzweifelter Anlauf ins ff, um alsbald auf dem verkleinerten und zerbrochenen Motiv resigniert ins p zurückzusinken. Kein Wunder, daß wir in diesen Sonaten erstmals bei Mozart an Beethoven gemahnt werden: die Ähnlichkeit des „Dolce"-Themas im Allegro von K.-V. 60 mit einem Gedanken des Schlußsatzes der Cis-moll-Sonate ist sicher nicht zufällig[1]. Bezeichnend ist überhaupt das beständige Hinundherwogen des Ausdrucks, das über Mannheimer Begriffe entschieden hinausgeht; dagegen fehlen die großen Crescendospannungen und Entladungen[2]. Von sonstigen Einzelheiten sei nur die kleine Coda des Adagios von K.-V. 56 erwähnt, die bereits die späteren knappen und doch so vielsagenden plagalen Epiloge Mozartscher Andantes vorwegnimmt. Die Rondoform aber behandelt Mozart in den Schlußsätzen mit unnachahmlicher Freiheit. Die einen von den Seitensätzen sind als Gegensätze gedacht und führen manchmal, wie der in Es moll von K.-V. 58, ganz unerwartet in dunkle Empfindungsgebiete hinein, die andern aber treiben wie von selbst als neue Absenker aus dem Hauptthema hervor; so pulsiert in diesen Sätzen ein

[1] Auch das Rondothema derselben Sonate ist dem Hauptgedanken von Beethovens Violinsonate op. 12, Nr. 2, letzter Satz, auffallend verwandt. Aber auch die geistige Verwandtschaft dieser Sonate mit Mozarts eigener Violinsonate in E moll (K.-V. 304) ist unverkennbar, man vergleiche außer der Tonart den Charakter der beiden Allegrothemen und der E dur-Seitensätze in den Menuetten. [2] Der zweite Teil des Tempo di Minuetto von K.-V. 55 enthält einen großen Crescendo-Anlauf, von dem man erwartet, daß ihn die Rückkehr des Hauptthemas krönen werde — statt dessen mündet er, ganz mannheimerisch, in ein kleinlautes piano, dazu noch mit calando, aus, und erst dann erscheint das Hauptthema.

Leben von stets frischer und packender Fülle. Aber auch als Ganzes sind die Sonaten selbst den Quartetten überlegen; jede einzelne hat ihre besondere Grundstimmung, die, mehr oder minder abschattiert, in jedem der drei Sätze zum Ausdruck gelangt.

Auffallend ist endlich auch der Fortschritt im Klaviersatz, der auf Mozarts unausgesetzte pianistische Studien ein glänzendes Licht wirft, sowie im Verhältnis zwischen Klavier und Geige. Die Grundlage des Klaviersatzes bildet nach wie vor der von D. Scarlatti begründete Stil, aber mit der Erweiterung, die ihm namentlich Schobert hatte angedeihen lassen. Oktavenverdopplungen und Überschlagen beider Hände, sowie Albertische Bässe sind nichts Seltenes, die Figuration ist individueller geworden, besonders durch einen starken Zusatz chromatischer Züge. Auch die freie Kontrapunktik spielt eine nicht unwesentliche Rolle. Was aber besonders auffällt, ist die wirksame Ausnützung aller Lagen des Instruments. Mozart erzielt dadurch mitunter ganz modern klingende koloristische Wirkungen, wie z. B. mit den rollenden tiefen Bässen des Allegros und dem in tiefer Lage eingeführten, seelenvollen E dur-Gesang des Schlußsatzes von K.-V. 60. Endlich sei auch noch auf die beiden erstmals von Mozart voll ausgeschriebenen Kadenzen im ersten Satze dieser Sonate hingewiesen.

Die Violine hat zwar nur in Ausnahmefällen die vollständige thematische Gleichberechtigung neben dem Klavier erreicht, aber wo dies der Fall ist, geschieht es mit ganz besonderer Wirkung, wie in dem zweiten Thema des Largos von K.-V. 57 oder in der F moll-Episode des Schlußrondos derselben Sonate. Sonst sind ihr nur teils Begleitfiguren, teils geistvolle Imitationen, teils harmoniefüllende, aber doch klanglich oft sehr wirksame Haltetöne (vgl. das c′ zu Beginn des Schlußsatzes von K.-V. 57) übertragen.

So sind diese Violinsonaten beileibe keine Jugendarbeiten, über die man einfach zur Tagesordnung übergehen könnte, sie tragen vielmehr in jedem Satze den untrüglichen Stempel des Genies, das sich gerade damals in heißer Leidenschaft seiner selbst bewußt wurde, und sind damit wichtiger als so manches formell vielleicht reifere, spätere Werk. 1773 erschien Göthes Götz, 1774 sein Werther. Wie hier das dichterische, so nahm in jenen Sonaten das musikalische Genie den ringenden Talenten des Sturms und Drangs das Wort vom Munde.

Von sonstiger Instrumentalmusik stammen nachweislich aus dieser Zeit das Concerto ossia Divertimento für Streichquartett,

2 Klarinetten und 2 Hörner in Esdur, im November 1771 zu Mailand komponiert (K.-V. 113, S. IX. 15), das Divertimento in Ddur für Streichquartett, Flöte, Oboe, Fagott und 4 Hörner, im Juni 1772 in Salzburg entstanden (K.-V. 131, S. IX. 16), und das vom 24. März 1773 zu Salzburg datierte Divertimento für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 englische Hörner, 2 Hörner und 2 Fagotte in Esdur (K.-V. 166, S. IX. 17). Außerdem gehört das genau ebenso besetzte Divertimento in Bdur (K.-V. 186, S. IX. 18) sicher in dieselbe Zeit. Die hier erstmals bei Mozart auftauchenden Klarinetten deuten darauf hin, daß die Stücke für die Hausmusik irgend eines Mailänder Gönners bestimmt waren, denn im Salzburger Orchester war das Instrument nicht vertreten. Dagegen ist K.-V. 131 mit seinen vier virtuosen Hörnern ein glänzender Beleg für die Leistungsfähigkeit der Salzburger Hornisten[1]. Alle aber sind der Form und dem Geiste nach richtige Divertimenti. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen vier und sieben. Am reichsten ist K.-V. 131 bedacht, es hat nicht nur zwei Finales, eines in Sonaten- und eines in Rondoform, sondern schickt dem ersten außerdem noch nach Haydns Vorbild, der erste Fall dieser Art bei Mozart, eine Adagioeinleitung voraus. Von den beiden Menuetten hat das zweite zwei, das erste sogar drei Trios; im ersten führen die Hörner, im zweiten die Holzbläser das Wort, im dritten konzertieren beide zusammen. Beiden Menuetten ist zum Überfluß noch eine Coda angehängt, die beim ersten den ganzen Hauptteil, beim zweiten nur seine erste Hälfte durch das ganze Ensemble wiederholt. Staunenswert ist der Klangsinn und die Freiheit, mit der bereits hier die Praxis des Konzertierens geübt wird; auch die beliebten instrumentalen Witze fehlen nicht. Der Charakter geistvoller und anregender Unterhaltungsmusik ist durchaus gewahrt, von dem leidenschaftlichen Charakter der gleichzeitigen Instrumentalmusik findet sich kaum eine Spur. Nur in den seelenvollen Adagios von K.-V. 131, 166 und 186 taucht jene holde, gesangsfreudige Schwärmerei auf, die jenen Werken eigentümlich ist.

Anhangsweise mögen noch einige kleinere Gesangsstücke aus dieser Zeit erwähnt werden: die bisher nicht veröffentlichte Arie Non curo l'affetto aus Metastasios Demofoonte, 1771 für das Theater in Pavia geschrieben[2] und ganz im Stil der Arien des Mitridate ge-

[1] S. o. S. 200. [2] Besprochen bei WSJ I 350 ff.

halten, und zwei deutsche Lieder auf Texte von J. C. Günther: „Ich hab es längst gesagt" und „Was ich in Gedanken küsse" (K.-V. 149, 150, S. VII. 5, 6). Es sind recht anspruchslose Kompositionen im Stile der Norddeutschen, an die namentlich auch die deutsche Überschrift des zweiten „Im Tempo eines gewissen geheimen Vergnügens" erinnert, der Beginn ist sogar mit dem eines Sperontesschen Liedes identisch[1]. Die straffe Gliederung des Tanzliedes herrscht noch vor. Im Ausdruck ist das erste besser gelungen; in dem Melisma auf „längst", der unwirschen Wendung bei „plagt" und dem polternden Basse bei „billt" treibt sogar ein gutgelaunter Schalk sein Wesen.

[1] DT XXXV/VI, S. 23. Auch im Notenbuche L. Mozarts (s. o. S. 32 ff.) kommt die Anfangswendung mehrere Male vor.

Bis zur Finta giardiniera
(März 1773 bis Januar 1775)

Aus der Zeit von der Rückkehr aus Italien bis zur Abreise nach Wien im Juli 1773 fehlen die biographischen Einzelheiten fast ganz. Wir wissen nur, daß Mozart im Mai 1773 eine Sinfonie (K.-V. 181, S. VIII. 23) und ein Concertone für zwei Violinen (K.-V. 190, S. XII. 9) und im Juni eine Messe (K.-V. 167, S. I. 5) komponiert hat. Indessen ist es sehr wahrscheinlich, daß in dieser Zeit die Serien der sechs Quartette und Violinsonaten abgeschlossen und auch für Mailand noch einige dort bestellte Kompositionen, wie das zweite Klarinettendivertimento, fertiggestellt wurden. Der wichtigste neue Eindruck aber war ohne Zweifel die durch den Regierungsantritt des neuen Erzbischofs geschaffene, vollständig veränderte Lage der Dinge überhaupt.

Das Verhältnis der beiden Mozarts zum Erzbischof Sigismund war leidlich gewesen, wiewohl er mit der wiederholten längeren Abwesenheit Leopolds und mit dessen Urlaubsüberschreitungen keineswegs einverstanden gewesen war[1]. Wolfgang hatte zwar 1769 eine Anstellung und den Titel Konzertmeister erhalten (S. 176f.), aber keinen Gehalt, und auch nach der Aufführung des Ascanio in Alba fand L. Mozart es sehr zweifelhaft, ob der Erzbischof seines Sohnes gedenken würde, wenn je eine Besoldung erledigt werden sollte[2]. Doch gewährte ihm dann 1772 Erzbischof Hieronymus einen Gehalt von 150 Gulden jährlich[3]. Er bezog ihn noch im Jahre 1777, sodaß des Erzbischofs eigene Schwester, die Gräfin Schönborn, „absolument nicht glauben wollte, daß er monatlich 12 fl. 30 kr. seligen Angedenkens gehabt habe“[4].

---

[1] S. o. S. 126. [2] B III 122. [3] S. o. S. 207. [4] B I 63. Das Dekret vom 28. Aug. 1772 bei Pirckmayer in den Mitteil. der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1876, 150.

Erzbischof Hieronymus hat in der Mozartbiographie lange Zeit, auch noch bei Jahn, eine ähnliche Rolle gespielt wie Herzog Karl Eugen in der Schillerbiographie: er galt als der ungerechte Unterdrücker des schuldlosen Genies, und man glaubte mit diesem Urteil um so mehr im Rechte zu sein, als beide Mozarts von seinem Charakter ein höchst ungünstiges Bild in ihren Briefen entwerfen. Nur vergaß man dabei, daß ihr Urteil, namentlich was den ewig mißtrauischen Leopold anbetrifft, durchaus nicht unparteiisch war und meist deutlich den Stempel persönlicher Mißstimmung verrät[1]. Wohl war der neue Herr den Salzburgern von Anfang an nicht genehm gewesen, seine Wahl war gegen ihren Wunsch erfolgt, und sie ließen ihn bei seinem Regierungsantritt ihre Abneigung auch deutlich genug fühlen[2]. Aber auch bei ihnen kam dieses Gefühl nicht aus ganz reinem Herzen, denn es zeigte sich sehr bald, daß der neue Fürst mit so manchem, dem leichtlebigen Volke liebgewordenen Schlendrian seines Vorgängers kräftig aufräumte. Er war ein gescheiter, klarer Kopf, der Aufklärung sehr stark zugeneigt, vielseitig gebildet und außerdem zäh und energisch genug, um das von ihm als richtig Erkannte auch durchzusetzen. Dabei besaß er eine ungewöhnliche Menschenkenntnis, die sich weder von Schmeichelei noch von Heuchelei irreführen ließ. Den Salzburgern begegnete er von Anfang an sehr bestimmt, gelegentlich auch kalt und rücksichtslos[3], aber wohl kaum um sich für seinen frostigen Empfang zu rächen, sondern in der Überzeugung, auf diese Weise seine Pläne am raschesten und sichersten durchzusetzen. Seine Beamten und Räte, überhaupt alle seine Untergebenen hielt sein kurz angebundenes Wesen, das mit Lob und Anerkennung äußerst sparsam war, beständig in scheuem Respekt; was nicht von höherem Adel war, wurde mit dem üblichen gebieterischen „Er" kurz abgefertigt[4]. Das alles war freilich

[1] Von Leopold offenbar beeinflußt ist Dom. Hagenauers Tagebuchnotiz: „L. Mozart hatte das Unglück, hier immer verfolgt zu werden und war lange nicht so beliebt, wie in anderen größten Städten Europas." Engl, Mozart S. 5. Eine Ehrenrettung des Erzbischofs versucht Pirckmayer a. a. O., vgl. dazu auch Deiters bei Jahn I[4] 394, Anm. 37. [2] Vgl. die Schilderung bei Koch-Sternfeld a. a. O. S. 44f. [3] K. R[isbeck], Briefe eines reisenden Franzosen I 158: „In Rücksicht auf den Kopf kann man von dem jetzigen Fürsten nichts Gutes genug sagen, aber — sein Herz kenne ich nicht. Er weiß, daß er den Salzburgern nicht sehr angenehm ist, und verachtet sie daher und verschließt sich." [4] Am 19. Febr. 1778 schreibt Wolfgang dem Vater: „Ich getrauete mir nicht recht zu widersprechen, weil ich schnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widersprechen abgewöhnt."

für viele eine harte Pille, denen der alte, friedfertige Erzbischof so manches durch die Finger gesehen hatte, aber dem Lande brachte die neue Regierung doch eine ganze Reihe wichtiger Reformen, unter denen die Ordnung des arg zerrütteten Finanzwesens obenan steht. Gewiß teilte auch Hieronymus die Anschauung des damaligen aufgeklärten Despotismus, daß sich das Leben jedes Untergebenen unbedingt nach der Meinung des Fürsten zu richten und daß der Untertan in ihm unter allen Umständen seinen Wohltäter zu erblicken habe. Aber diesem Satze hatten sich damals alle Künstler zu beugen, die in fürstlichen Diensten standen, und die meisten haben sich dabei auch wohl befunden. Wenn es im Falle Mozart anders kam, so lag die Schuld mindestens ebensosehr an den Bediensteten wie an dem Herrn. Zunächst steckte in L. Mozart selbst ein kleiner Despot, der seine Selbständigkeit ungern einem fremden Willen opferte, auch fühlte er bald, daß seine gewohnten, anderen hochmögenden Herrn gegenüber mit Erfolg angewandten diplomatischen Künste bei diesem Fürsten nicht verfingen. Der alte Erzbischof hatte ihn bei der Verfolgung seines Lebenszieles, dem Sohne draußen in der Welt zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen, stillschweigend gewähren lassen, der neue dagegen verlangte vor allem strenge Erfüllung seines Dienstes und hatte den von seinem Standpunkt aus gewiß richtigen Grundsatz, daß seine Kapelle in erster Linie für seinen Hof und nicht für fremde Höfe da sei. Ohne Zweifel zählte er Leopold von Anfang an zu denen seiner Beamten, denen er die Zügel straffer anziehen müsse, und versetzte ihn so in einen Zwiespalt der Pflichten, der gerade diese schwerblütige Natur besonders hart treffen mußte. Auch persönlich scheint zwischen beiden eine ziemliche Abneigung geherrscht zu haben; dem Fürsten mit dem strengen Zug um den Mund und dem scharfen Blick der grauen Augen, von denen das linke selten ganz geöffnet war[1], flößte sein eigenwilliger Vizekapellmeister, der, wenn es um seinen Sohn ging, zu allem fähig schien, von Anfang an starkes Mißtrauen ein, und dieser wiederum machte, wie wir schon sahen und weiterhin sehen werden, auf allerhand Umwegen unablässige Versuche, den Sohn aus der Salzburger Enge loszulösen.

Auch Wolfgang gegenüber verhielt sich Hieronymus von Anfang an kritisch, wohl weniger weil Graf Ferdinand von Zeill, später

[1] Eine Charakteristik des Erzbischofs bei Koch-Sternfeld S. 312 f.

Bischof von Chiemsee, dessen edelmütigem Zurücktreten jener seine Wahl verdankte[1], sein besonderer Gönner war, als weil ihm der Übermut und die scharfe Salzburger Zunge des Knaben einer strengen Zucht besonders bedürftig schienen. Trotzdem ist ihm sein ungewöhnliches Talent nicht verborgen geblieben, und er hat Wert darauf gelegt, ihn in seinen Diensten zu behalten. Daß er ihn deshalb besonders geringschätzig behandelt hätte, um ihm keinen höheren Gehalt zahlen zu müssen[2], ist trotz seiner Sparsamkeit wenig glaubhaft. Er war es, der dem Sechzehnjährigen 150 Gulden aussetzte, und auch sein späteres Gehalt von 450 Gulden bedeutete den übrigen Musikern gegenüber eher eine Bevorzugung als eine Zurücksetzung[3]. Die Italiener bekamen allerdings bedeutend mehr, aber das war nicht Salzburger Willkür, sondern damals an allen deutschen Fürstenhöfen der Brauch. Auch kann im Hinblick auf die Liste der Kapellmitglieder[4] keineswegs von einer besonderen Bevorzugung der „Welschen" gesprochen werden: der Kapellmeister Fischietti, Lollis Nachfolger, der Violinist Brunetti, der Cellist Ferrari, der Oboist Ferlendi und der Kastrat Ceccarelli — das waren alle Italiener, die sich in Hieronymus' Kapelle befanden. Gewiß hatte auch er, wie die meisten damaligen Fürsten, eine Vorliebe für die Italiener, trotzdem er gelegentlich auch sie hart anließ[5], und an Ungebührlichkeit dieser Fremden und Reibereien mit den Deutschen hat es in Salzburg so wenig gefehlt wie anderswo[6]. Wir wissen aber auch von der Stuttgarter Reise her[7], daß gerade L. Mozart bei allen wirklichen oder vermeintlichen Kränkungen stets italienische Ränke witterte, auch wo gar kein Grund dazu vorlag; dieses Mißtrauen gegen die Italiener hat er mit Erfolg auch dem Sohne ein-

[1] Ebenda S. 43. [2] J I[4] 394. [3] Darauf weist Pirckmayer a. a. O. mit Recht an der Hand eines Gehälterverzeichnisses hin. [4] Seiffert DTB IX 2, XXV ff. [5] Meißner gehörte zu seinen Lieblingen, aber auch er erhielt nach L. Mozarts Bericht (B III 207) durch den Oberhofmarschall die Mahnung, „da er wegen eines Katarrhs ein paar mal nicht gesungen, daß er singen und auch die Kirchendienste fleißig verrichten möchte, sonst wollte er ihn wegjagen. Das ist die Belohnung des großen Favoriten". [6] Treffend bemerkt Burney, Reise III 275: „Die Musiker fast einer jeden Stadt beneiden einer den andern und alle beneiden einmütiglich die Italiener, welche in ihr Land kommen. Ich hingegen ... glaube, daß an beiden Seiten große Vorurteile herrschen. Indessen muß man eingestehen, daß man den Italienern liebkoset, schmeichelt und oft zweimal soviel Gehalt bezahlt, als selbst denen unter den Einheimischen, die größere Verdienste besitzen. [7] S. o. S. 44.

geimpft. An offiziellen Aufträgen für Wolfgang ließ es der Erzbischof nicht fehlen, wenn auch von einer besonderen Bezahlung dafür allerdings nicht die Rede ist; verpflichtet war er dazu aber natürlich nicht, wie er denn mit derartigen besonderen Huldbeweisen auch andern gegenüber sehr sparsam war. Sein Verhalten Mozarts Kunst gegenüber war außerdem stark von seinen persönlichen musikalischen Anschauungen beeinflußt. Man wird diese doch höher einschätzen müssen als bisher, mindestens was die Kirchenmusik betrifft. Dafür spricht allein schon sein Verbot der üblichen trockenen Fugenarbeit in den Messen (S. 305) und seine Ersetzung der gespielten Gradualien durch gesungene (S. 318). Auch ist er, wie sein Hirtenbrief von 1782 zeigt, für deutsche Lieder im Gottesdienst warm eingetreten. In der weltlichen Musik scheint sein Geschmack allerdings vorwiegend italienisch gewesen zu sein, und demgemäß hatte er an Wolfgangs Leistungen allerhand auszusetzen[1]. Dabei ließ er einmal das uns von L. Mozart berichtete[2], kränkende Wort fallen, Wolfgang verstehe überhaupt nichts und müsse erst ein Konservatorium in Neapel besuchen, um die Musik zu studieren. Es stammt freilich aus der Zeit unmittelbar nach dem Bruche und beweist nur, welchen Grad die Gereiztheit auf beiden Seiten erreicht hatte. Beim Erzbischof hielt sie indessen nicht lange vor: das reife Künstlertum Mozarts hat er später neidlos und ohne jeden Groll anerkannt. Nicht bloße Tyrannenwillkür des Fürsten war es also, die zum schließlichen Bruch führte, sondern die Verschiedenheit der Charaktere und Anschauungen.

Für Hieronymus, den überzeugten Anhänger der Aufklärung, hatte die Musik lediglich den Zweck, dem materiellen Nutzen der Menschheit zu dienen; er war auch hier für Reinlichkeit und Korrektheit und haßte alles Irrationelle, das sich der Kontrolle des Verstandes entzog. Nun gingen aber in der Seele der jungen Meisters, wie wir sahen, um 1773 Dinge vor, die mit dieser wohlgeregelten Ordnung unvereinbar waren, es ließ sich eine Persönlichkeit vernehmen, die dem Kirchenfürsten nicht bloß unheimlich, sondern geradezu gefährlich erscheinen

[1] Ironisch schreibt Wolfgang dem Vater aus Mannheim am 4. Nov. 1777: „Ich habe ihm [Ramm] das Konzert heute auf dem Pianoforte beim Cannabich vorgespielt, und obwohl man wußte, daß es von mir ist, so gefiel es doch sehr. Kein Mensch sagte, daß es nicht gut gesetzt sei; weil es die Leute hier nicht verstehen — — sie sollen nur den Erzbischof fragen, der wird sie gleich auf den rechten Weg bringen" (B I 103). [2] B III 307 (an Padre Martini 22. Dez. 1777).

mußte. Lange Zeit wurde der Bruch hintangehalten, vor allem dadurch, daß der Künstler seinen Dämon zügelte und sich dem Geschmacke seines Herrn wieder mehr anbequemte. Aber der Gegensatz dauerte im Geheimen fort. Es war der erste folgenschwere Konflikt Mozarts mit der gesamten, vom Adel vertretenen älteren Kunstauffassung, in der auch sein Vater noch durchaus befangen war, und er mußte schließlich bei der unbeugsamen Ehrlichkeit beider Parteien damit enden, daß der Künstler sich entschloß, Gott mehr zu gehorchen als den Menschen, und ohne höheren Schutz, aber als sein eigener Herr seiner Wege zog.

Als der Erzbischof im Sommer 1773 nach Wien reiste, beschloß Leopold mit seinem Sohne ein Gleiches zu tun. Zunächst war nur ein kurzer Aufenthalt geplant, da jedoch der Erzbischof noch nicht gleich nach Salzburg zurückkehrte, gestattete er ihnen gleichfalls, länger auszubleiben. Daß der Zweck dieser Reise war, Wolfgang irgendwie in Wien unterzubringen, ist so gut wie sicher; bereits munkelte man in Salzburg, L. Mozart rechne für seinen Sohn auf das Ableben des damals erkrankten Kapellmeisters Gaßmann. Natürlich weist er einen derartigen Verdacht mit Entrüstung zurück[1], daneben enthalten seine Briefe jedoch verschiedene geheimnisvolle Anspielungen, die deutlich allerhand Nebenabsichten verraten. Erfüllt hat sich allerdings keiner dieser Wünsche. Die Hofkapellmeisterstelle Gaßmanns, der 1774 wirklich starb, erhielt der bisherige Hofkomponist Bonno[2], und auch sonst fand Wolfgang verschlossene Türen. Selbst bei Hofe hatte er diesmal kein Glück. Zwar war der Empfang bei der Kaiserin sehr huldvoll, der Kaiser aber kam erst im September aus Polen zurück und scheint die Mozarts gar nicht empfangen zu haben.

Der Verkehr mit den alten Bekannten Laugier, Martinez, Noverre, Bonno, Dr. Auenbrugger mit seinen beiden musikalischen Töchtern[3], dem Ehepaar Stephanie u. a. war somit nur ein schwacher Trost. Besonders herzlich war die Aufnahme in dem befreundeten Mesmerschen Hause auf der Landstraße, wo noch immer eifrig musiziert wurde. Mesmer selbst hatte von Miß Davies[4] die Glasharmonika spielen gelernt, und auch Mozart hat sich damals auf diesem Instrument versucht. Der Vater wünschte lebhaft, selbst eines zu

[1] B III 163. [2] Vgl. E. Wellesz SJMG XI 395 ff. [3] B III 153. Nicolai, Reise IV 554. Cramer, Magaz. I 928. [4] Marianne Davies — L. Mozart schreibt stets Devis — trat 1762 als die erste Virtuosin auf der von Franklin konstruierten Glasharmonika öffentlich auf, vgl. Pohl, Mozart in London S. 61.

besitzen[1]. Auch bei dem jungen Mesmer, der Schuldirektor geworden war, mußten sie dessen achtjährigen Hochzeitstag „hinausfressen".

Das große Ereignis, das sie in Wien erlebten, war die Aufhebung des Jesuitenordens. L. Mozart, der mit lebhaftem Interesse die Auswanderung der Jesuiten verfolgt, meinte, viele gute Christen seien der Ansicht, daß der Papst außer in Glaubenssachen nichts zu befehlen habe, und daß man die Jesuiten in guter Ruhe gelassen hätte, wenn sie so arm wären, wie die Kapuziner. In Rom habe man ihre Güter ad pias causas eingezogen, was sehr leicht sei, da das, was der Papst nehme, ad pias causas verwandt sei; der Kaiser habe auch das Breve so nicht angenommen, sondern sich Freiheit in der Verwendung des Jesuitenvermögens vorbehalten. Er meint auch, die Millionen, die man von den Jesuiten erhalte, würde den Appetit erwecken, noch ein paar andere Religionseinkünfte zu Leibe zu nehmen[2].

Ein trauriges Erlebnis war es für sie, als ein befreundeter Arzt aus Salzburg, Dr. Niderl, nach Wien kam, um sich am Stein operieren zu lassen, und infolge der Operation starb.

Wolfgang hatte sich Arbeit mitgenommen. Für ein Fest in der Andretterschen Familie hatte er übernommen, eine große Serenade, eine „Finalmusik", zu schreiben, die von Wien aus übersandt und unter Meißners Leitung Anfang August in Salzburg aufgeführt wurde (K.-V. 185, S. IX. 5). Sodann machte er sich daran, sechs Quartette (K.-V. 168—173, S. XIV. 8—13) zu schreiben, ungewiß, ob auf Bestellung[3]; auch fällt in diesen Herbst die erste Bearbeitung der beiden ersten Chöre zu König Thamos[4]. Bei den Jesuiten am Hof wurde noch in der Oktav des Ignatiustages (7. August) die P.-Dominikus-Messe (s. o. S. 166 ff.) unter L. Mozarts Direktion mit erstaunlichem Beifall aufgeführt. Die Theatiner luden sie zum Fest des heil. Cajetan zum Amt und zum Speisen ein, und weil die Orgel nichts nutz war, ein Konzert zu spielen, so entlehnte Wolfgang von seinem jungen Freund Teyber, dem Bruder der Sängerin Therese, eine Violine und ein Konzert und hatte die Keckheit, es auf der Violine vorzutragen. Es machte solchen Eindruck, daß im Jahre 1781 ein Laienbruder, dem Wolfgang sagte, er habe vor acht Jahren auf dem Chor ein Violinkonzert gespielt, ihn auf der Stelle mit Namen anredete[5].

[1] B III 152. [2] Vgl. K. L. Reinholds Leben S. 5 ff. Car. Pichler, Denkw. I 36. [3] Vier davon sind aus dem August datiert, die andern folgten im September. [4] Näheres darüber s. unten. [5] B II 58.

Gelegenheit zu Geldeinnahmen bot sich nicht, und L. Mozart schrieb, je fetter sein Leib, um so magerer werde sein Geldbeutel; als er meldete, daß er Geld habe aufnehmen müssen, tröstete er seine Frau damit, das bedeute nur, daß er Geld nötig brauche und keinen Doktor. Übrigens habe er seine Gründe, weshalb er sich in Wien aufhalten müsse — „die Sache wird und muß sich ändern, seid getrost, Gott wird helfen[1]!"

Indessen blieben alle seine Bemühungen, den Sohn von dem Salzburger „Frondienst" zu befreien, vorerst ohne jedes Ergebnis. Anfang Oktober trafen sie wieder in Salzburg ein. Trotzdem nahm Wolfgang aus Wien reiche künstlerische Eindrücke mit, deren Widerhall wir nach seiner gewohnten Art in seinen Werken wiederfinden. Vor allem kam er damals wieder mit der Oper in Berührung. Der Kampf zwischen der Partei Glucks und der Metastasios und Hasses hatte sich seit Mozarts letztem Besuch in Wien bedeutend verschärft; 1770 war Glucks drittes Reformwerk, »Paride ed Elena«, wiederum von einem geharnischten Vorwort begleitet, in Szene gegangen, die Iphigénie en Aulide war bereits im Entstehen[2]. Aber auch die älteren Meister, namentlich Hasse und Traëtta, waren noch in frischer Erinnerung. Daneben blühte die opera buffa und zwar sowohl in ihrer ursprünglichen Gestalt in Werken von Galuppi, Piccinni, Anfossi u. a., als auch in jener dem Wiener Wesen angenäherten Form, deren Hauptvertreter Gaßmann war[3]. Von jüngeren Talenten war soeben Ant. Salieri mit Erfolg hervorgetreten. Auch die Instrumentalmusik hatte einen glänzenden Aufschwung genommen. Neben den Älteren, wie Wagenseil, Starzer, Vanhall und Gaßmann, übernahm mehr und mehr Jos. Haydn die Führung. Auch in der Kirchenmusik gab es die mannigfaltigsten Anregungen, denn neben den modernsten Meistern kam auch noch der alte, „wahre" Kirchenstil zu Gehör[4].

Sicher datiert sind aus der folgenden Salzburger Zeit: zwei Messen in F- und D dur (K.-V. 192, 194, S. I. 6, 7), eine Marienlitanei (K.-V. 195, S. II. 3), zwei Psalmen zu einer Vesper (K.-V. 193, S. II. 5), eine D dur-Sinfonie (K.-V. 202, S. VIII. 30), ein Klavierkonzert in D dur (K.-V. 175, S. XVI. 5) und die Neubearbeitung

[1] B III 157. [2] Vgl. Burney, Reise II 193. Daselbst S. 149 ff. auch eine ausführliche Schilderung der Wiener Verhältnisse aus dem Herbst 1772. [3] S. weiter unten. [4] Burney S. 158.

eines wohl schon vor der Wiener Reise begonnenen Quintetts für Saiteninstrumente (K.-V. 174, S. XIII. 1). Eine ganze Reihe weiterer Orchesterwerke gehört ebenfalls in diese Zeit und ist nur deshalb im einzelnen schwierig zu bestimmen, weil das ursprünglich vorhandene Datum später von müßiger Hand mehr oder weniger unkenntlich gemacht wurde. Es sind verschiedene Sinfonien (K.-V. 199—201, S. VIII. 27—29), zwei Serenaden (Divertimenti, K.-V. 203, 205, S. IX. 6, 21) und ein Konzert für Fagott in Bdur (K.-V. 191, S. XII. 11), wenn man Andrés Notiz »a Salisburgo li 4 di Giugno 1774« [1] Glauben schenken darf.

So verlief der Rest des Jahres 1773 und das ganze folgende in den gewohnten Salzburger Geleisen[2]. Für den Karneval 1775 aber erhielt Mozart den Auftrag, für München eine komische Oper zu schreiben. Wahrscheinlich hatte der treffliche Fürstbischof von Chiemsee, Graf Ferdinand von Zeill, ein treuer Gönner Mozarts, der sich in Angelegenheiten des Erzbistums mehrere Jahre in München aufhielt, dabei mitgewirkt. Auch der Kurfürst Maximilian III. war ja schon in früheren Jahren lebhaft für Mozart eingetreten: ihm konnte es der Erzbischof von Salzburg nicht abschlagen, Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Kurfürst hatte ein entschiedenes musikalisches Talent, durch eifrige Studien ausgebildet, er komponierte selbst Kirchenmusik und spielte namentlich die Gambe, wie Naumann einem Freunde schrieb, „göttlich"; Burney versichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen so ausgezeichneten Gambisten gehört. Auch seine Schwester, die verwitwete Kurfürstin von Sachsen, Maria Antonia Walpurga, bekannt als Dichterin Ernelinda Talea, pastorella Arcada, die sich damals zum Besuch in München aufhielt, war Sängerin und Komponistin selbst gedichteter italienischer Opern[3].

[1] Handschrl. Verz. Nr. 71. [2] Mozart erwähnt in seinem Abschiedsgesuche von 1777 (vgl. Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts S. 12), daß er vor drei Jahren um die Erlaubnis nach Wien zu reisen gebeten habe und daß ihm damals der Erzbischof erklärt habe, er habe nichts zu hoffen, und würde am besten tun, sein Glück andern Orts zu suchen. Da er noch 1773 in Wien gewesen war und Ende 1774 nach München reiste, doch auch mit Urlaub, so ist es doch zweifelhaft, ob dieses Gesuch 1774 eingereicht wurde. Vielleicht meint Mozart eben jenen früheren Aufenthalt in Wien; er kann sich in der Angabe der Zeit recht wohl geirrt haben. [Deiters.] [3] K. v. Weber, Maria Antonia Walpurga, Dresden 1857. J. Petzholdt, Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswesen, 1856, 336 ff. M. Fürstenau MfM 1879. A. Schering DT XX., S. VI f.

Es wurde daher in München für Orchester und Sänger in Oper und Kirche viel getan, obgleich die musikalischen Leistungen denen in Mannheim damals noch nachstanden[1]. Der Hof hielt häufig musikalische Akademien ab; was die Theateraufführungen anbetrifft, so teilten sich mit der opera seria die deutsche Komödie und die italienische opera buffa in seine Gunst[2], beiden folgte regelmäßig ein Ballett, wobei namentlich auch die tragische Richtung des damals in Wien angestellten J. G. Noverre zu Worte kam[3].

Am 6. Dezember[4] reiste Wolfgang mit seinem Vater nach München ab, wo sie eine kleine, aber bequeme Wohnung bei Joh. Nep. v. Pernat, chanoine et grand custode de Notre-Dame, gefunden hatten, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies, als sie zu verdienen glaubten, und in vielen Stücken seine Bequemlichkeit aus wahrer Freundschaft für sie aufopferte. Die Reise in der heftigen Kälte hatte trotz aller Vorsicht Wolfgang sein gewöhnliches Leiden in jungen Jahren, einseitiges Zahnweh, zugezogen, so daß er mit geschwollener Backe eine Woche das Zimmer hüten mußte. Sie machten dann die Bekanntschaft der Personen, mit denen sie zu tun hatten, und fanden überall freundliches Entgegenkommen.

Von seiner Oper hat Wolfgang jedenfalls einen Teil fertig nach München mitgebracht, Einzelheiten sind uns indessen nicht bekannt. Ohne Schwierigkeiten ging es auch bei dieser Aufführung nicht ab. Nach der ersten Probe wurde sie vom 29. Dezember auf den 5. Januar verschoben, wie der in diesem Falle wohl allzu optimistische Leopold schreibt, damit die Sänger ihre Partien besser lernen könnten, schließlich wurde die Aufführung sogar bis zum 13. Januar hinausgerückt. Auch

[1] Burney II 90ff. Schubart, Leben, Abschn. XVI. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I 196ff. [2] Eine Hauptquelle dafür ist das Journal des Legationssekretärs Unger (Dresdener Hauptarchiv loc. 3292), das Rudhart, Gesch. d. Oper zu München lange nicht genügend ausgenützt hat. Er kennt z. B. folgende Buffoopern nicht, die Unger aus den Jahren 1774—1775 bis zu Mozarts Abreise anführt: »L'amante deluso, L'isola d'amore, La locanda, Il villano geloso, La contadina in corte, La serva astuta, Lo sposo burlato, La pupilla ed il ciarlone, L'amore artigiano, Il cavaliere per amore, La sposa fedele.« Auch die Aufführung der als »oratoire ou operette« bezeichneten Betulia liberata (23. Mai 1775) kennt Rudhart nicht. Vgl. R. Engländer, Gluckjahrb. II 34. Die opera buffa war im Fasching stets mit einer »académie en masque« verbunden. [3] Auch ein Ballett »Docteur Faust« taucht auf (12. Febr. 1775). [4] „Den 9. Decbr." die Schwester bei Nott. S. 108. Aber ein Brief des Vaters aus München ist bereits vom 9. datiert.

sonst scheint an der Münchener Bühne eine ziemlich gespannte Luft geherrscht zu haben, denn L. Mozart schreibt[1]:

Nun mußt Du wissen, daß der Maestro Tozzi, der heuer die opera seria schreibt[2], vorm Jahre um eben diese Zeit eine opera buffa geschrieben, und sich so bemühet, solche gut zu schreiben, um die opera seria, die vorm Jahr der Maestro Sales schrieb[3], niederzuschlagen, daß des Sales opera wirklich nicht mehr recht gefallen wollen. Nun ereignet sich der Zufall, daß des Wolfgangs opera eben vor der opera des Tozzi gemacht wird, und da sie die erste Probe hörten, sagte alles, nun wäre Tozzi mit gleicher Münze bezahlt, indem die opera des Wolfgang die opera des Tozzi niederschlage. Dergleichen Sachen sind mir nicht lieb, ich suche dergleichen Reden zu stillen, soviel möglich, protestiere ohne End, allein das ganze Orchester und alle die die Probe gehört, sagen, daß sie noch keine schönere Musik gehört, wo alle Arien schön sind.

Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus; der Oper folgte das Ballett »La Nymphe parjure protégée par l'amour.« Wolfgang selbst schrieb am andern Tag der Mutter von dem „gestrotzt vollen Theater", dem „erschröcklichen Getös mit Klatschen und viva maestro schreien nach jeder Aria" und endlich von dem huldvollen Empfang beim Kurfürstenpaar[4].

Der Legationssekretär Unger berichtet in seinem Journal (15. Januar 1775) »Vendredi L. A. R. E. assistèrent à la première représentation de l'opera buffa ‚la finta giardiniera'; la musique fut applaudie généralement; elle est du jeune Mozart de Saltzbourg, qui se trouve actuellement ici. C'est le même qui à l'âge de 8 ans a été en Angleterre et ailleurs pour se faire entendre sur le clavecin, qu'il touche supérieurement.« Daß das Werk Aufsehen erregte, beweist allein schon der Umstand, daß der Komponist nicht nur ausnahmsweise mit Namen genannt, sondern obendrein mit längeren persönlichen Bemerkungen bedacht wird, was der Schreiber sonst vermeidet. Schubart aber schrieb in der Teutschen Chronik (1775, S. 267): „Auch eine opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart; sie heißt La finta giardiniera. Genieflammen zückten da und dort; aber es ist noch nicht das stille Altarfeuer, das in Weihrauchswolken gen Himmel steigt — den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn

[1] B III 179 f. [2] Orfeo ed Euridice. Über diese Verballhornung des Gluckschen Werkes vgl. R. Engländer, Zu den Münchner Orfeo-Aufführungen von 1773 und 1775. Gluckjahrb. II, 26 ff. [3] Es war der Achille in Sciro. [4] B I 49 ff.

Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben." Über die Aufführung heißt es, Rossi und Rosa Manservisi seien für die opera buffa wie geschaffen. Rossi sei in schnackischen, lustigen Rollen so gut, wie sein Vetter in Stuttgart; die Manservisi habe Stimme, Musik, Person und alles, was sie über die gemeinen Sängerinnen erheben könne[1].

Diesmal hatte Wolfgang auch die Freude, seine Schwester als Zeugin seines Triumphs bei sich zu haben. Durch Vermittelung eines guten Freundes war es gelungen, ihr ein angemessenes Unterkommen bei einer Frau von Durst zu verschaffen. Sie war eine „gewesene Salzmayrin zu Reichenhall", zu welcher Herr v. Mölk so oft hinübergefahren, und von der bei Mozarts viel gesprochen worden war; eine Witwe von 26 bis 28 Jahren, „braunet, schwarzaugend, sehr eingezogen, voller Belesenheit und Vernunft, die keinen Umgang von Schmirbern um sich leidet und sehr höflich und angenehm ist". Marianne, die mit Frau von Robini am 4. Januar nach München kam, fand hier eine leidliche Wohnung mit einem Flügel, auf dem sie fleißig üben konnte. Auch andere Salzburger kamen dorthin zum Karneval, die „Eberlin Waberl", Fräulein von Schiedenhofen, Andretter, der junge Mölk, der sich über die opera seria so verwunderte und verkreuzigte, daß man sah, er kannte nichts als Salzburg und Innsbruck.

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Erfolgen war Erzbischof Hieronymus, der sich im Januar 1775 beim Kurfürsten auf Besuch befand[2]; er traf allerdings erst nach der Aufführung der Oper in München ein und reiste vor der Wiederholung ab. Natürlich kam ihm dabei über Mozarts Werk so manches zu Gehör, wenn auch L. Mozarts Bericht[3] von den ihm von der ganzen Hofgesellschaft dargebrachten Glückwünschen, die er nur mit einem Kopfneigen und

[1] Rudhart a. a. O. I S. 161 f. Mozart spricht sich in einem Briefe vom 12. November 1778 (B I 268) entrüstet darüber aus, Graf Seeau aus München habe erzählt, seine opera buffa in München sei ausgepfiffen worden, wovon man in München das Gegenteil erfahren könne. Für uns kann dies den übrigen Zeugnissen gegenüber nicht in Betracht kommen; auch die Tatsache, daß Mozart keine weitere scrittura für München erhielt, kann man nicht mit WSF II 178 als einen Beweis für einen Mißerfolg betrachten. [2] Koch-Sternfeld 348. Unger berichtet, daß die Münchner Herrschaften ihm zu Ehren eine musikalische Akademie gehalten hätten (22. Januar 1775). Von Opern hat er nur die Pupilla und den Barone di Torreforte gehört. Seine Abreise meldet Unger am 26. Januar. [3] B III 181 f.

Achsel-in-die-Höhe-ziehen beantwortet habe, als eine Übertreibung des stolzen Vaters erscheint. Gern gesehen hat er Wolfgangs Auftreten an dem fremden Hofe sicher nicht.

Die Wiederholung der Oper, die nur Freitags gegeben werden konnte, machte Schwierigkeiten, denn die zweite Sängerin, die L. Mozart übrigens miserabel fand, war ernstlich erkrankt, und man mußte sich entschließen, die Oper stark abzukürzen, um eine Wiederholung ohne sie zu ermöglichen. Das sollte an Wolfgangs Geburtstag geschehen, und er meinte, bei dieser Produktion müsse er selbst zugegen sein, sonst würde man seine Oper gar nicht erkennen, es gehe dort „gar kurios" her. Das bezieht sich auf den schmutzigen Liebeshandel des Direktors Tozzi mit der Gräfin Törring-Seefeld, der damals damit endete, daß Tozzi nach Italien entfloh, während die Gräfin schon vorher ihrem Gemahl „mit vielem Geld und Geschmuck" durchgegangen war[1]. Diese Überraschung hatte natürlich auch den Opernbetrieb stark in Unordnung gebracht und machte Mozarts Eingreifen dringend notwendig. Am 27. Januar ist es nicht zu einer Wiederholung gekommen, statt dessen wurde der Cavaliere per amore gegeben[2]. Erst am 3. Februar wurde Mozarts Oper wiederholt und ging am 3. März mit dem Ballett des bracconniers zum letzten Male in Szene[3].

Außer der Oper mußte Wolfgang auch seine Kirchenmusik vorführen. Seine B dur-Litanei wurde am Neujahrstag mit einer seines Vaters zusammen im Stundengebet aufgeführt; an zwei späteren Sonntagen folgten in der Hofkapelle „zwei kleine Messen", offenbar die neuesten in F- und D dur (K.-V. 192, 194)[4]. Wenige Tage vor seiner Abreise wünschte der Kurfürst von ihm eine kontrapunktische Motette für das Offertorium der nächsten Sonntagsmesse. Es war das Misericordias Domini (K.-V. 222)[5]. Mozart hat viel von diesem Stück gehalten, denn er sandte es im nächsten Jahre als Probe seiner Kunst an Padre Martini[6], der großen Gefallen daran fand. Auch

[1] Leopold erzählt den Fall ausführlich B III 186 f.; ohne Namen erwähnt ihn auch Schubart, Teutsche Chron. 1775, 324. Vgl. Rudhart I 162. [2] Unger, Journal vom 29. Januar. [3] Ebenda vom 5. März. Bei der zweiten Aufführung war auch der Kurfürst von der Pfalz zugegen, der am selben Abend noch nach Mannheim reiste. [4] B III 185. Daß es sich um ganz neue Kompositionen handelte, ist dem Briefe nach nicht anzunehmen. [5] Nissen setzt es irrtümlicherweise in das Jahr 1781; vgl. Leopolds Brief vom 11. Dezember 1777 (B III 292). [6] B I 51 f. (4. September 1776).

als Klavierspieler ließ sich Wolfgang in München hören; er hatte zu diesem Zweck sein Konzert mitgebracht (K.-V. 192), und seine Schwester mußte ihm neben Eckardschen Variationen auch seine eigenen „Fischerschen" (K.-V. 179), sowie verschiedene Sonaten mitbringen[1]. Schubart schreibt in seiner Teutschen Chronik (1776, S. 276):

Denk nur Bruder, was das für 'ne Luft war! Hab Dir letzten Winter in München zwey der größten Klavierspieler, Hrn. Mozart und Hrn. Hauptmann v. Beecke[2] gehört; mein Wirt, Herr Albert, der fürs Große und Schöne enthusiastisch eingenommen ist, hat ein treffliches Fortepiano im Hause. Da hörte ich diese zwei Giganten auf dem Klavier ringen. Mozart spielt sehr schwer und alles, was man ihm vorlegt, vom Blatt weg. Aber's braucht weiter nichts; Beecke übertrifft ihn weit. Geflügelte Geschwindigkeit, Anmut, schmelzende Süßigkeit und ein ganz eigentümlicher, selbst gebildeter Geschmack sind Keulen, die diesem Herkul wohl niemand aus den Händen winden wird.

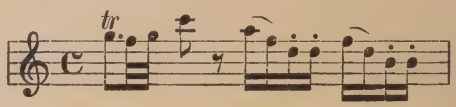
Dies veranlaßte den Freiherrn Thadd. von Dürnitz (gest. 1803), einen vornehmen Dilettanten, dessen Hauptinstrument neben dem Klavier das Fagott war, bei Mozart eine Reihe von sechs Klaviersonaten (K.-V. 279—284, S. XX. 1—6) zu bestellen, für die er ihm allerdings das Honorar schuldig blieb. Die Serie ist dem Stil nach wohl noch während des Münchner Aufenthaltes abgeschlossen worden[3] und nicht erst kurz vor der Pariser Reise, während der sie Mozart häufig gespielt hat.

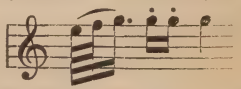
Nach allen diesen Erfolgen hegte der Vater alle Hoffnung, daß Wolfgang für das nächste Jahr die opera seria übertragen werden würde; weshalb sie nicht in Erfüllung ging, wissen wir nicht. Auch in Salzburg wurde schon davon geredet, daß Wolfgang in kurfürstliche Dienste treten sollte. Daß dies Leopold sehr unangenehm war, beweist die etwas erkünstelte Gelassenheit, mit der er sich gegen dieses „Gewäsche" verwahrt: sicher hätte er nichts lieber gesehen. Aber er war zu vorsichtig, um sich in Salzburg vorwerfen zu lassen, er habe mit München insgeheim Unterhandlungen angeknüpft. Nachdem sie die Freuden des Münchner Karnevals, der dem Vater fast zu lange dauerte, bis zum Ende genossen hatten, kehrten sie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück.

Die Messe in honorem sanctissimae Trinitatis in C dur

[1] B I 48. III 120. Unter „des Wolfgang geschriebenen Sonaten" sind vielleicht die drei verloren gegangenen Sonaten (K.-V. 199—201, Anhang IV) zu verstehen. [2] Über Ignaz von Beecke (1733—1803) vgl. L. Schiedermair SJMG IX 107 ff. [3] WSF II 166 setzen K.-V. 279 noch in die Salzburger Zeit, K.-V. 280, 281, 283 in den Herbst 1774, K.-V. 284 in den Februar—März 1774, und halten auch K.-V. 282 für die Überarbeitung eines älteren Werkes.

(K.-V. 167, S. I. 5), die aus dem Juni 1773 stammt[1], ist die erste von Mozart, die den Chor völlig ausschließt. Auch entbehrt das Saitenorchester, wie in der Dmoll-Messe, der Bratschen, zieht aber dafür in den meisten Sätzen außer den Oboen auch noch 4 Trompeten und Pauken heran. Dem allgemeinen Stil nach schließt sie sich ihrer Vorgängerin (K.-V. 139) an, jedoch nicht ohne verschiedene, zum Teil recht einschneidende Unterschiede. Vor allem fehlt ihr deren ausgesprochen dramatischer Zug, ihr Schwelgen in Gegensätzen, ihr ganzes, auf Sturm und Drang gerichtetes Wesen. Dafür setzt sie ihr Streben nach formaler und motivischer Geschlossenheit der einzelnen Sätze mit ungleich größerer Energie fort. Die Annäherung an die Form des ersten Sonatensatzes mit seiner Themen- und Modulationsordnung ist im Kyrie[2] und Gloria bereits vollständig vollzogen. Das Credo dagegen bringt erstmals eine Form, die Mozart von jetzt ab mit besonderer Vorliebe weiter gebildet hat, nämlich eine freie Art des Rondos. Zunächst heben sich die beiden Sätze des Et incarnatus mit Crucifixus und des Et in spiritum sanctum als selbständige Episoden heraus, der Rest bildet ein selbständiges Ganzes mit einem Haupt- und zwei Seitengedanken, die nach jenen Episoden meist variiert und in anderer Reihenfolge wiederkehren. Die Fuge des Et vitam schließt sich als große Coda an, nicht ohne daß das orchestrale Grundmotiv des ganzen Allegros:



auch in ihrem Verlauf wiederkehrte. Das ist ein Aufbau, der Mozarts Formgefühl ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Er schuf sich damit eine musikalische Form, die durch sich selbst wirkte und neben dem Vorteil leichter Übersichtlichkeit auch noch den weiteren hatte, daß sie dem Komponisten das Eingehen auf die einzelnen Gedanken des Textes bedeutend erleichterte. Auch das Prinzip der durchgehenden Orchestermotive ist strenger durchgeführt als früher, das Motiv des Kyrie:

[1] Vgl. Graf Waldersee AMZ 1877, 737. [2] Das Christe ist wiederum an einer ganz merkwürdigen Stelle eingefügt, nämlich gegen Schluß des Mittelteils, dazu mit scharfen dynamischen Akzenten und auf dunklen Harmonien, mit einem leisen Halbschluß endend.

erscheint sogar im zweiten Teil des Dona wieder — der erste Versuch Mozarts, Anfangs- und Schlußsatz der Messe motivisch miteinander zu verbinden; allerdings handelt es sich bei allen diesen Motiven um Gebilde von recht wenig kirchlichem Gepräge; sie sind mehr in der Buffooper zu Hause als in der Kirche, ein Zug, der freilich der gesamten neapolitanischen Messe jener Zeit zu eigen ist. Überhaupt ist das Gleichgewicht zwischen Gesang und Orchester, besonders in den homophonen Partien, gegenüber der letzten Messe wieder beträchtlich zu Ungunsten der Singstimmen verschoben: manchmal klingen sie dem Orchestersatz gegenüber geradezu wie bloße harmonische Füllstimmen, wie z. B. beim Beginn des Gloria; in andern Sätzen, wie dem Et in spiritum sanctum und Benedictus, wird hinsichtlich des thematischen Materials zwischen beiden kaum ein Unterschied gemacht. Nur das Agnus macht eine Ausnahme, es ist aber auch seiner Auffassung nach von den früheren Kompositionen dieses Textes verschieden, trotzdem es die Zweiteilung mit Tempogegensatz festhält. Der schwere Gefühlsdruck weicht einer innigen, kindlichen Bitte, das Dona aber ist ein streng kontrapunktischer Satz der vier Singstimmen, der von einem kurzen, beständig in Imitationen geführten Gegenmotiv begleitet wird und in eine überschwängliche, homophone Coda ausläuft, nicht ohne daß am Ende die Wiederkehr des kontrapunktischen Themas auch hier den Kreis schlösse.

Damit stehen wir vor dem letzten Merkmal, das diese Messe von den früheren unterscheidet und auf die folgende Fdur-Messe vorausweist: dem weit größeren Anteil des Kontrapunkts. Freilich handelt es sich dabei nicht um ein Zurückgreifen auf den Brauch älterer Zeiten, wo der Kontrapunkt den ganzen Stil durchdrang. Auch jetzt bleibt er innerhalb des im wesentlichen homophonen Kunstwerks auf die herkömmlichen Partien beschränkt und trägt nur Episodencharakter. Aber wo er auftritt, handelt es sich nicht um schüchterne imitatorische Ansätze, sondern um breit ausgeführte Gebilde, wie z. B. gleich im Mittelsatz des Kyrie[1]. Hierin wird man wohl nicht mit Unrecht Mich. Haydns Einfluß erblicken dürfen. Auch im Ausdruck zeigen diese Partien einen ganz wesentlichen Fortschritt: vor allem ist die alte, trockene Scholastik einem freieren und namentlich gesangsmäßigeren

[1] Stufenweise bis zur Quint aufsteigende Fugatothemen liebt diese Messe besonders (vgl. den Mittelsatz des Kyrie, das dritte Thema des Credo und — in chromatischer Gestalt — das Crucifixus).

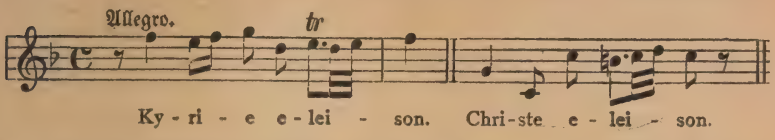
Geiste gewichen, der unverkennbar auf die Lehrzeit bei Padre Martini hinweist.

In der Textauffassung im einzelnen hat sich wenig geändert, nur daß, wie schon bemerkt, alle Gegensätze einen leiseren Charakter tragen. Die mystischen Klänge des Et incarnatus führen diesen Satz hoch über das Krippenbild der letzten Messe hinaus, dagegen ist auch hier das Et in spiritum sanctum, trotzdem es vom ganzen Ensemble gesungen wird, der leichteste und opernhafteste Teil der ganzen Messe. Dafür ist das — ebenfalls dreiteilige — Benedictus diesmal herber ausgefallen, vor allem dank der imitatorischen Führung der Geigen und den Vorhalten in den Oboen. Zu den am wenigsten eigentümlichen Teilen gehören auch hier, wie in der Mehrzahl dieser Jugendmessen, Sanctus und Osanna.

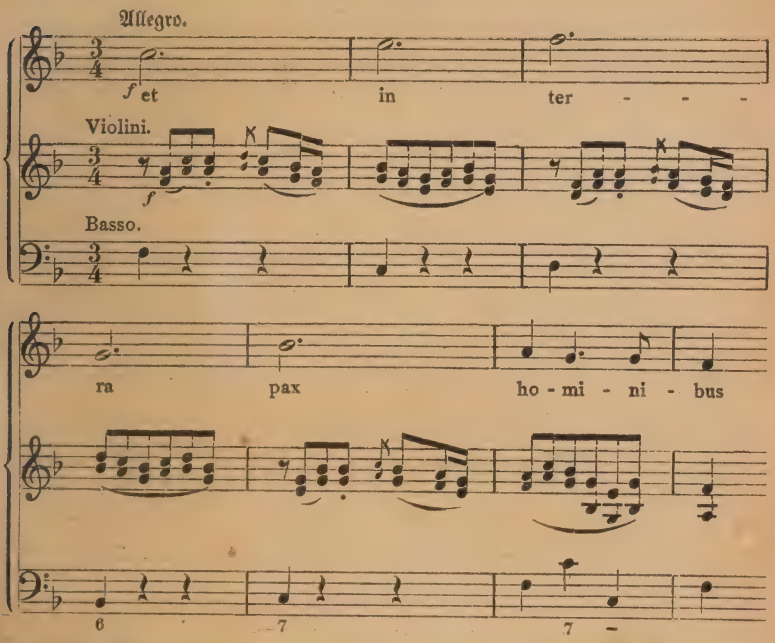
Die am 24. Juni 1774 komponierte Fdur-Messe (K.-V. 192, S. I. 6), die vielen als der Höhepunkt von Mozarts Jugendmessen gilt[1], geht, was die motivische Einheit der einzelnen Stücke und die Verstärkung des kontrapunktischen Elementes anbetrifft, weit über alles Bisherige hinaus, schlägt aber dafür nach anderen Richtungen hin wieder Pfade ein, die man nach dem Vorhergehenden nicht erwartete. Rein äußerlich fällt das Zurückgehen auf das alte Orchester der Dmoll-Messe, zwei Violinen, Baß und Orgel auf. Das bedeutet nicht allein einen Verzicht auf ein glänzendes äußeres Gewand, sondern ein Zurücktreten der Instrumente überhaupt, also einen starken Rückschlag gegenüber dem in den letzten Messen geübten Brauch, womit freilich nicht gesagt ist, daß das Orchester jetzt wieder auf die einfache Aufgabe des Verdoppelns und Füllens zurückgeführt wäre.

Das Kyrie ist wieder ein Sonatensatz mit zwei Themen, Durchführung (Christe) und Reprise. Doch ist schon hier das Streben nach motivischer Einheit besonders deutlich: das zweite, vom Solosopran angestimmte Thema hat das erste Chorthema im Orchester als Begleiter, im Christe aber bestreiten Chor und Orchester ihr Gedankenmaterial aus dem Orchestervorspiel des Ganzen, ein Beweis dafür, daß Mozart wiederum zwischen vokaler und instrumentaler Thematik nicht unterscheidet, oder besser gesagt, den Gesang einfach den beiden instrumental erfundenen Themen anpaßt, die zudem ein recht wenig kirchliches Gepräge tragen:

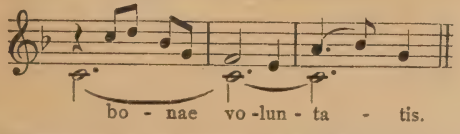
[1] Gr. Waldersee AMZ XI 460, XIX 368. Anders WSF I 153, die in ihr »une œuvre essentiellement instrumentale et profane« erblicken.



Dagegen schlägt das Gloria gleich zu Anfang ganz andere Töne an. Gleich himmlischen Herolden beginnen die Chorsoprane mit einem Thema voll verklärtem Überschwang:



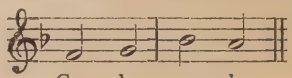
das auch wegen der ausdrucksvollen und doch zurückhaltenden Begleitung wichtig ist: ihm antworten alsbald — ein früher an dieser Stelle nie gekannter Gegensatz bei Mozart — die kanonisch geführten Soli mit einem Motiv von echt Mozartscher Süßigkeit[1]:



[1] Dieses Motiv ist ganz offenbar der Keim der berühmten Melodie von F. Schuberts „An den Mond" (1815) geworden.

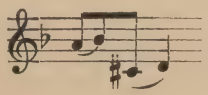
Das sind die beiden Hauptgedanken (a und b), die im Wechsel mit verschiedenen Episoden, variiert und durch die vier Stimmen hinwandelnd, den ganzen Satz beherrschen, der somit folgende Form aufweist: a—b—c (Episode Laudamus bis gratias, mit Orchestermotiv aus a)—a—b—d (Episode Domine fili, mit demselben Orchestermotiv)—a—b—e (Episode Qui tollis, ebenso)—f (Episode Quoniam mit einzelnen Anklängen an frühere Orchestermotive)—g (Fugato des Cum sancto spiritu, selbständig)[1]—b—a. Also auch hier wieder jene freie Rondoform, die es Mozart ermöglicht, den Grundcharakter seliger Träumerei festzuhalten und dabei doch die Regungen der Wehmut (qui tollis) und Kraft zu Worte kommen zu lassen. Das alles entquillt der Phantasie des Meisters mit wunderbarer Leichtigkeit und trägt den unverkennbaren Stempel seines Genius.

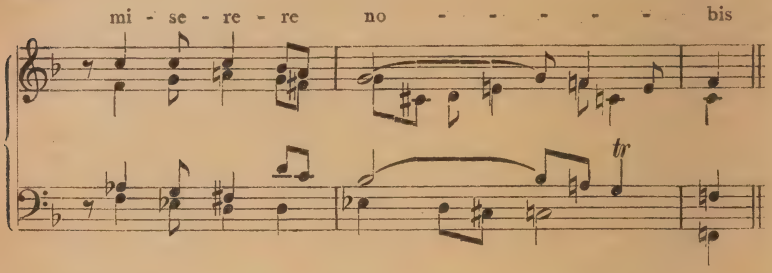
Noch einheitlicher ist das Credo, das seiner Form nach unter Mozarts sämtlichen Messen ganz allein dasteht. Denn hier läuft in zwölfmaliger Wiederholung ein Hauptmotiv durch, das nicht allein die musikalische Gestaltung durchaus beherrscht, sondern auch die dichterische insofern in Mitleidenschaft zieht, als es mit seiner Textgrundlage, dem ein oder mehrere Male wiederholten Worte Credo, den Text immer wieder parentheſenartig unterbricht. Auch wird es außerdem noch Sätzen zu Grunde gelegt, die früher motivisch selbständig waren, wie dem Crucifixus, Confiteor und Et vitam. Es stammt aus der Liturgie, nämlich aus dem Beginn der Intonation des Magnificat im dritten Ton oder des Gloria:



Der Kirchenmusik war es seit den Tagen der Niederländer wohl vertraut[2] und gerade zu Mozarts Zeit drang es auch in die weltliche Musik ein[3]; ihn selbst hat es sein ganzes Schaffen hindurch bis zur großen C dur-Sinfonie begleitet[4]. Dieses Motiv beherrscht unseren Satz so

[1] Der Rhythmus der Schlußphrase: greift auf das Quoniam zurück. [2] So bei A. Scarlatti in einer Messe bei Reißmann, Gesch. d. Musik III 39 ff. und bei M. Haydn in einem Graduale Qui sedes (Nr. 3). [3] Bei J. Haydn im Finale der D dur-Sinfonie (G. A. Nr. 13). [4] Vgl. o. S. 96, ferner das Sanctus der C dur-Messe (K.-V. 257), die B dur-Sinfonie (K.-V. 319), die Violinsonate in Es dur, 1. Satz (K.-V. 481) und die Schlußfuge der C dur-Sinfonie (K.-V. 551). Auch in der überhaupt stark von Mozart beeinflußten ersten Messe Schuberts in F dur erscheint es bei den Worten Credo in unum dominum (Ges. Ausg. S. 58).

vollständig, daß alle andern Gedanken, auch die, die früher zu breiten, selbständigen Bildern ausgeführt worden waren, wie das Et incarnatus, Et resurrexit, Et in spiritum, nur flüchtigen Episodencharakter tragen. Noch ganz am Schluß setzt es sein Siegel unter das Ganze. Überhaupt kennt dieses Credo noch weniger Wortwiederholungen als das damit schon sehr sparsame Gloria und unterscheidet sich schon dadurch scharf von seinen Vorgängern. Selbst die beiden unvermeidlichen Fugensätze am Schluß des Gloria und Credo sind auf eine einmalige Durchführung ihrer Themen zusammengeschrumpft. Darin liegt abermals ein Zurückgreifen auf das ältere Ideal, dem der Anschluß an den Text alles galt, und ebenso gemahnt an die ältere Art das fast ängstliche Vermeiden der den Arien- und Sinfonieformen eigenen Modulation nach der Dominante: beide, Gloria und Credo, schließen ihre Unterabschnitte entweder auf der Tonika und deren Molltonart oder in den Tonarten der Unterdominantregion, wie die ersten Messen Mozarts. Das Credo hat dafür sogar noch eine immer wiederkehrende, ausdrucksvolle Orchesterformel:

Neben dem Hauptmotiv werden aber auch einzelne Nebengedanken in freier Weise wiederholt, wie das Deum de Deo beim Et iterum venturus est, das Per quem omnia facta sunt beim Qui locutus est, das Descendit beim Et unam sanctam; auch die sinnreiche Wiederholung von Orchestermotiven fehlt nicht. Bemerkenswert ist endlich auch die fast regelmäßige Abwechslung homophoner und kontrapunktischer Partien, wobei das Hauptmotiv meist, wenn auch nicht immer, Neigung zum Kontrapunkt zeigt — kurz, dieses Credo ist der einheitlichste Messensatz, den Mozart in seiner Jugend geschrieben hat. Auch das Sanctus erhebt sich in seinem frei polyphon gehaltenen, ersten Abschnitt zu bedeutender Höhe: zu einer merkwürdig erregten, echt Mozartschen Synkopenbegleitung scheinen die himmlischen Scharen sich von allen Seiten zum Lobgesang heranzudrängen — das Osanna fällt leider daraufhin wieder stark ins Konventionelle. Dagegen hält das in knapper Dreiteiligkeit gehaltene Benedictus den Ton verträumter Anmut fest, ohne ins opernhaft Süßliche zu geraten. Im Agnus Dei kommt endlich noch ein dramatischer Zug zum Worte, dem Mozart

sonst in dieser Messe ängstlich aus dem Wege geht. Es ist ein Wechselgesang zwischen Solo und Chor, der sein miserere in einer manchmal auf den spätesten Mozart hindeutenden Enharmonik emporschickt:

Eine im Schmerze förmlich wühlende, von herben Synkopen begleitete Geigenfigur vervollständigt dieses Bild des Leidens. Allerdings bringt dann das Dona nach Form und Gehalt einen überraschenden Rückfall ins unverfälschte Neapolitanertum.

So kreuzen sich in dieser Messe die verschiedensten Bestrebungen. Auf der einen Seite greift Mozart zu dem älteren, charaktervollen Kirchenstil zurück, er sucht die rein musikalischen Auswüchse zu beschneiden und dem Text wieder zu seinem Recht zu verhelfen, auch die weit größere Rolle des Kontrapunkts gehört hierher. Auf der andern Seite liegen ihm aber auch die formalen Errungenschaften der letzten Messe am Herzen, die er mit jenen älteren Zielen zu verquicken strebt. Daß er mit diesen großen, einheitlichen Stimmungsbildern in freier Rondoform die Meßkomposition ganz bedeutend gefördert und damit, z. B. bei M. Haydn[1], auch Schule gemacht hat, steht außer allem Zweifel. Daneben steht allerdings noch eine Reihe von Sätzen wie das Kyrie, Osanna und Dona, die rückständig sind und von der alten Anlehnung an Oper und Instrumentalmusik nicht loskommen. So ist das Ganze gewiß ein schönes Denkmal Mozartschen Geistes, allein der Vergleich mit dem Requiem verbietet sich von selbst, nicht allein wegen der höheren Meisterschaft, sondern auch wegen der reicheren Lebenserfahrung, die der Mozart von 1791 vor dem von 1774 voraus hatte.

[1] A. M. Klafsky, M. Haydn als Kirchenkomponist, in Adlers Studien z. Musikwissenschaft III 22.

Mozart ist den in der F dur-Messe eingeschlagenen Weg nicht weitergegangen. Die D dur-Messe vom 8. August 1774 (K.-V. 194, S. I. 7)[1] bringt bereits eine Abschwächung jener Grundsätze. Sie gleicht ihrer Vorgängerin in der Instrumentation und im Vermeiden von Textwiederholungen. Aber schon das Streben nach motivischem Zusammenschluß ist zwar vorhanden, äußert sich aber in anderer Weise. Das Kyrie ist ebenfalls dreiteilig und seinem Gehalt nach kirchlich so wenig stichhaltig wie sein Vorgänger, aber thematisch entschieden einheitlicher. Dagegen sind Gloria und Credo wieder weit lockerer im Aufbau; namentlich fordern die bekannten Episoden jetzt ihr altes Recht zurück, im Credo sogar mit dem alten Tempowechsel. Im Gloria kehrt der Hauptgedanke nur ein Mal, beim Cum sancto spiritu, wieder, im Credo öfter, aber in ganz eigentümlicher Weise: er schleicht sich nämlich plötzlich gleichsam durch eine Hintertüre ein, wie im Et resurrexit, oder mit umgestellten Untergliedern, wie im Et exspecto resurrectionem nebst Fortsetzung — eine neue, geistvolle Art des Zusammenschlusses, die sich auch späterhin als fruchtbar erweisen sollte. Auffallend ist ferner auch das Fehlen der beiden Schlußfugen, wogegen das Et resurrexit mit einem Fugato beginnt, das dann seinerseits im letzten Amen des Credo wiederkehrt. Harmonisch hat diese Messe gleichfalls ihr eigenes Gesicht: sie neigt sich mit besonderer Vorliebe den Molltonarten zu, und zwar auch in Sätzen wie dem Quoniam und Et in spiritum sanctum, die sonst stets in hellem Durton gehalten sind. Diese Mollneigung geht bis ins Agnus Dei hinein, wieder einem Wechselgesang, bei dem die Soli in Moll beginnen, während der Chor in Dur antwortet, aber nur um alsbald ebenfalls in die Molltonart hineingezogen zu werden. Von einigen Episoden, wie dem ebenso ausdrucksvollen wie wohl gegliederten Qui tollis und dem Et incarnatus[2] abgesehen, ruht die Bedeutung dieser Messe mehr auf den späteren Sätzen, so namentlich dem Sanctus, worin Mozart, offenbar nach J. Haydns Vorbild, das Pleni sunt mit dem Osanna unmittelbar verbindet. Auch das — gleich den meisten seinesgleichen bei Mozart in der Tonart der Unterdominante stehende — Benedictus hat doch trotz seinem italienischen Grundtone

[1] WSF II 157 ff. machen auf die Verwandtschaft mit J. Haydns G dur-Messe von 1772 aufmerksam. [2] Bemerkenswert ist, daß Mozart die Worte et homo factus est einer andern Solostimme gibt. Wir haben bereits gesehen, daß er gerade diese Worte besonders hervorzuheben liebt (S. 164).

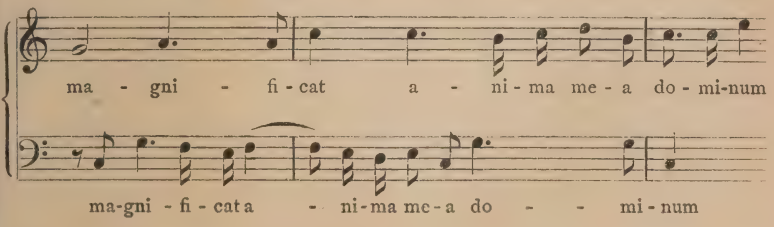
in der Melodik und der rhythmischen Gliederung des Textes etwas spezifisch Mozartsches.[1] Im Agnus Dei setzt sich der Charakter des Wechselgesanges bis in das Dona hinein fort. Es ist wiederum in Sonatenform und obendrein ziemlich weltlich tanzmäßig, wenn auch gesanglicher gehalten.

Der Anteil des Kontrapunkts an dieser Messe weist, so bedeutend er auch noch ist, doch einen fühlbaren Rückgang gegenüber der F dur-Messe auf, wie allein schon der Verzicht auf die beiden Schlußfugen beweist, dagegen wagen sich die Instrumente wieder weit mehr hervor. Der Gesamtcharakter ist mehr gefällig als tief; sie mochte dem Erzbischof entschieden besser behagt haben als ihre Vorgängerin.

Ähnliche Stilwandlungen weist auch die übrige Kirchenmusik Mozarts aus dieser Zeit auf. So ist die Marienlitanei in D dur (K.-V. 195, S. II. 3) aus dem Jahre 1774 im Gegensatz zu der letzten durchaus modern gehalten, d. h. mehr lebensfreudig als religiös, und gleich der C durmesse stark vom Instrumentalstil beeinflußt. Schon das Kyrie ist ein ausgeführter Sonatensatz mit einer bei aller Kürze äußerst ausdrucksvollen, langsamen Einleitung. Der instrumentale Fluß ist so stark, daß er häufig auf die Textworte gar keine Rücksicht mehr nimmt. Dabei ist aber der kontrapunktische Satz sehr geschickt und wirkungsvoll — das Ganze ist ein Musikstück nach dem Herzen der kirchlichen Aufklärung, geistreich und glänzend, ohne Gemüt und Phantasie über Gebühr in Anspruch zu nehmen. Auch das Sancta Maria, gleichfalls in Sonatenform, schlägt keine tieferen Töne an, nähert sich dagegen in seinen Sologesängen, denen der Chor meist nur sein ora pro nobis entgegensetzt, stark der Sphäre der Oper. Dagegen ist das Salus infirmorum ein sehr bedeutendes Stück, das sich ganz auf dem Gegensatz zwischen dem leidenschaftlichen Pathos des Chores und dem weicheren Flehen der Solostimmen aufbaut. Beide Parteien haben auch ihre besonderen Begleitmotive im Orchester; der punktierte Rhythmus der Chorbegleitung gemahnt schon an spätere, unter Bachs und Händels Einfluß entstandene Sätze. Nach einem merkwürdig fragenden Übergang folgt das wieder in Sonatenform gehaltene Regina angelorum, im wesentlichen ein recht opernhaftes Tenorsolo mit respondierendem Chor und reichem Koloraturenschmuck, dem Herkommen. Ebenfalls sehr virtuos, wenn auch weit

[1] Vgl. R. Handke, ZfM I 110 f.

ausdrucksvoller, ist das Sopransolo, mit dem der Chor im Agnus Dei abwechselt; der Satz empfängt seinen eigentümlichen Charakter durch eine Reihe chromatischer Melodiezüge und überraschender harmonischer Wendungen (wie z. B. bei dem schönen parce nobis); gegen den Schluß sind besonders auch die dynamischen Gegensätze bemerkenswert.

Die beiden Sätze Dixit und Magnificat (K.-V. 193. S. II. 5) in C dur, im Juli 1774 geschrieben, bilden das Anfangs- und Schlußstück einer Vesper, zu der fünf Psalmen und das Magnificat gehörten, der Rest stammte wohl von einem der anderen Salzburger Komponisten. Charakteristisch ist für beide Sätze ein sorgfältiges Eingehen auf den Text; sie gehören zu den am besten deklamierten Stücken aus dieser Zeit. Auch die beiden Schlußfugen sind durchaus gesangsmäßig gehalten. In den übrigen Sätzen ist vom Kontrapunkt nur ein bescheidener, aber um so eindrucksvollerer Gebrauch gemacht. Schon der Anfang zeigt, wie ernst es dem Komponisten mit der genauen Wiedergabe seines Textes ist: ein emphatischer Einsatz aller vier Stimmen, darauf ein kurzes, herrisches Abbrechen der Phrase, gefolgt von den das Wort des Herrn einleitenden Trompeten und Pauken, von denen sich jene auch bei den Worten Juravit Dominus bedeutungsvoll hervortun. Im Verlauf des Satzes heftet sich die Phantasie Mozarts besonders an den Gedanken des confregit. Noch bedeutender ist das Magnificat. Sein Thema, das der Tenor anstimmt, gehört dem dritten Choralton des Magnificat an[1], der Baß beginnt sogleich mit einem Gegenthema:

Sie bilden den Grundstock des ganzen Satzes, in dessen Verlauf nach altem Brauche einzelne Begriffe wie timentibus, fecit potentiam, dispersit, humiles besonders hervorgehoben werden. Das Streben nach einheitlicher Gestaltung ist nicht minder deutlich als in den

[1] Vgl. das Credo-Thema oben S. 374.

Messen. Nur die Doxologie wird in beiden Sätzen selbständig behandelt und zwar in je zwei Abschnitten, von denen das Gloria frei kontrapunktisch, das Et in saecula dagegen als strenges Fugato verläuft. Beide Male wird das Hauptthema straff festgehalten und kehrt ohne Zwischengedanken immer wieder, das zweite Mal gefolgt von einer prachtvollen, plagalen Coda. Hervorzuheben ist endlich auch der merkwürdig belegte Ton der beiden Gloria-Sätze.

Überragt aber werden die sämtlichen Kirchenkompositionen mit Ausnahme einiger Teile der F dur-Messe von der Motette Misericordias Domini (K.-V. 222, S. III. 25). Das Stück ist schon sehr verschieden beurteilt worden. Padre Martini, der es zuerst von Mozart zugesandt erhielt, gab ihm (Sept. 1776) das Zeugnis, er finde darin alles, was die moderne Musik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung, und wünschte dem Komponisten Glück zu diesem Fortschritt. Freilich liegt ein merklicher Vorbehalt in der Betonung der „modernen Musik", der Padre Martini als Anhänger des älteren Ideals kritisch gegenüberstand[1]. Später wurde das Werk ebenso einseitig von Ulibischeff gepriesen[2], wie von Thibaut wegen seines unbefriedigenden Stimmungsgegensatzes getadelt[3], bis Jahn wieder warm dafür eintrat[4]. Thibauts Ansicht, Mozart hätte entweder das misericordias Domini oder das cantabo in aeternum, nicht aber beides zum Grundgedanken seiner Komposition nehmen sollen, verkennt in grober Schulmeisterei das schöne Vorrecht der Musikers, getrennte Gedanken durch seine Kunst psychologisch zu verbinden. Gerade Mozarts Komposition ist ein geniales Beispiel dafür. Wohl hebt er die Worte misericordias Domini in lapidarem, homophonem Satz in immer wieder neuen, ernsten und düsteren Harmonien hervor, wie gebannt von dem Bild des Gekreuzigten, während das cantabo ihm in freier Kontrapunktik und schweifender Melismatik gegenübertritt. Aber über diesem bewegten Ausdruck der Dankbarkeit wird nie deren Anlaß vergessen, immer wieder erinnern bange Harmonien, scharfe Dissonanzen und chromatische Stimmführung daran, daß der Menschheit Erlösung um den Preis von Christi Kreuzestod erkauft

[1] Stor. univ. II 281. [2] II 333 (Übers. II 409). [3] Über Reinheit der Tonkunst, 3. Aufl., S. 191 f. [4] I⁴ 320 f. Vgl. Kretzschmar, Führer II 1⁴, 512 f. WSZ II 211 ff. sehen dagegen darin lediglich ein wenn auch geniales Übungsstück. Eine Analyse AMZ X, 43 ff., vgl. XIII 315.

ist, man denke nur z. B. an die beiden lastenden Orgelpunkte kurz vor dem Schluß. Für unbegrenzten Jubel hätten gerade einem bei den Neapolitanern groß gewordenen Künstler ganz andere Töne zur Verfügung gestanden. So ist dieses Stück, trotzdem es in seinem bewußten, aber nie aufdringlichen Aufwand an Kontrapunktik[1] den Charakter einer Probearbeit trägt, doch ein eigentümliches Beispiel für Mozarts selbständige und vertiefte Textauffassung.

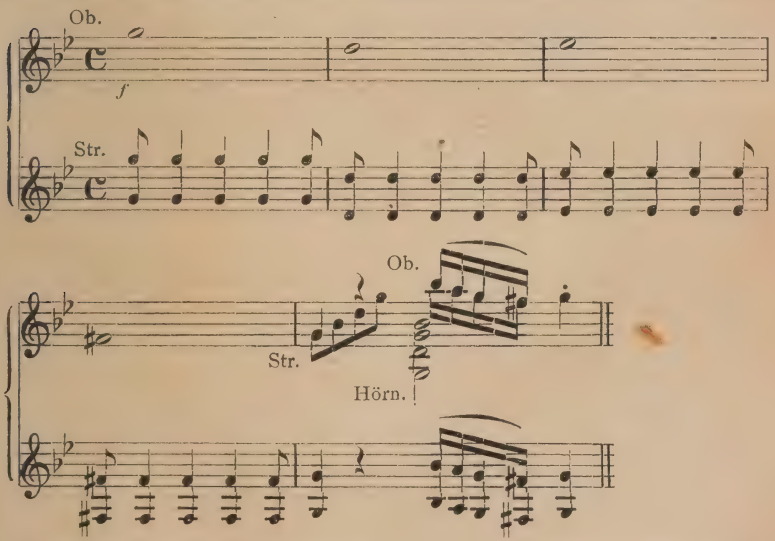
Von den Sinfonien dieser Zeit heben sich die in C, D, B und Es dur (K.=V. 162, 181, 182, 184. S. VIII. 22—24, 26) schon durch ihre Dreisätzigkeit[2] als eine besondere Gruppe heraus. Auch der italienische Ouvertürenton ihrer Hauptthemen, einzelne melodische Ähnlichkeiten untereinander, namentlich aber der eigentümliche Bau ihrer ersten Sätze läßt sie als zusammengehörig erscheinen. Äußerlich kennzeichnet er sich durch das Fehlen der Repetitionszeichen, innerlich durch den Mangel jeder Durchführungsarbeit im deutschen Sinn, an deren Stelle vielmehr die einfache Transposition der Hauptgedanken in verwandte Tonarten nach altem italienischem Brauche tritt. Da wir nun von der D dur=Sinfonie die Entstehungszeit, Mai 1773, kennen, so werden die übrigen ohne Zweifel in derselben Zeit, zwischen der Rückkehr von der italienischen und dem Antritt der Wiener Reise entstanden sein[3].

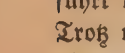
Indessen fehlen trotz der erneuten Anlehnung an die Italiener auch die deutschen Züge nicht, wie die individuellere, vom Konzert beeinflußte Orchesterbehandlung und die wienerisch angehauchten Mittelsätze der D= und C dursinfonie zeigen. Das Reizvollste ist jedoch der persönliche, leidenschaftliche Ton, der von den Violinsonaten her noch in der Es=, schwächer auch in der D dur=Sinfonie nachwirkt. Die Es dursinfonie bringt gleich im vierten Takt mit dem E des Streichorchesters und der Fagotte in den festlichen Ouvertürenton einen finsteren Zug hinein, der sich im folgenden durch die gewaltigen Unisonogänge bis zum Erschreckenden steigert, auch die unruhige Hast des

[1] Das erste Thema des cantabo ist, wie Stadler, Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem S. 10 bemerkt, einem Offertorium Benedixisti Domine von Eberlin entlehnt, von Mozart aber durchaus selbständig bearbeitet (vgl. Notenbeilage III). [2] In K.=V. 181 und 184 sind die drei Sätze außerdem noch nach italienischer Ouvertürenart durch Überleitungen miteinander verbunden. [3] WSF II 7 nehmen sogar eine Serie von sechs Sinfonien an, die Mozart auf eine Bestellung aus Mailand komponiert habe.

Seitenthemas bringt keine Befreiung. Die Krone der Sinfonie ist aber das durch einen Übergang voll unheimlicher Spannung eingeführte Cmoll-Andante, das sich nach italienischer Art auf einem kurzen, imitatorisch geführten Motiv aufbaut, aber in seinem, den Schmerz bis zur Verzweiflung steigernden Stimmungsgehalt die Grenzen der Gesellschaftsmusik weit hinter sich läßt. Die Bläser begleiten teils in schweren, lastenden Akkorden auf dem schlechten Taktteil, teils greifen sie selbständig in die Entwicklung ein; die erste Geige aber hat bereits die sprechenden, halb rezitativischen kleinen Soli des späteren Mozart. Das durch einen unerwarteten, ganz kurz angebundenen Bläsersatz eingeführte Finale gibt zwar froheren Gedanken Raum, jedoch ohne die Kampfgeister ganz zum Schweigen zu bringen. So verbindet diese Sinfonie ihrer Stimmung nach die sechs Violinsonaten mit der folgenden Gmollsinfonie (K.-V. 183). Diese gehört einer Gruppe an, von der wiederum freilich nur ein einziges Werk, die Ddursinfonie (K.-V. 202, S. VIII. 30) sicher datiert ist (5. Mai 1774); indessen weisen die übrigen in Gmoll, G-, C- und Adur (K.-V. 183, 199—201. S. VIII. 25, 27—29) soviel Form- und Stilähnlichkeiten mit jener auf, daß man sie nicht ohne Grund ebenfalls in die Zeit zwischen die Wiener und die Münchener Reise setzen darf[1]. Von ihren Vorgängerinnen unterscheiden sich diese Sinfonien äußerlich durch die Wiedereinführung des Menuetts, innerlich aber durch einen ganz entschiedenen Zug ins Große, Heroische, hinter dem man wohl nicht mit Unrecht den Niederschlag der Wiener Eindrücke zu erblicken hat. Die äußeren Dimensionen gehen mächtig in die Breite: die Durchführungen verlieren ihren bloß überleitenden Charakter, sie sind zwar noch nicht streng thematisch wie bei J. Haydn, sondern bevorzugen noch das sequenzenartige Weiterspinnen der Hauptthemen, aber es geschieht nicht mehr in dem gefälligen Plauderton der Italiener, sondern mit einer merkwürdigen, oft leidenschaftlichen Energie, die ihr Ziel fest im Auge behält und es schließlich auf echt Mozartsche Weise, nämlich mit allerhand poetischen Überraschungen, zu erreichen versteht[2]. Ferner haben alle diese Sätze nach M. Haydns Vorgang eine größere Coda. Auch im Innern herrscht größerer Schwung: die Themen sind bedeutender und ihre Verarbeitung geht, dank der

[1] Das Thema des Allegros von K.-V. 200 hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem entsprechenden von K.-V. 182. [2] Meist beginnen sie, auch darin den späteren Mozart vorweg nehmend, mit einem der Schlußgruppe entstammenden Motiv.

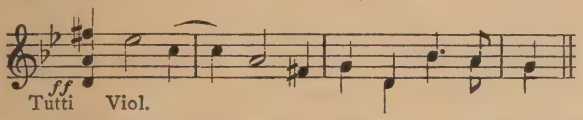
gesteigerten Rolle des Kontrapunkts und der thematisch selbständigen Bläser, weit mehr in die Tiefe. Das Streben nach einem ideellen Zusammenschluß der vier Sätze macht sich besonders in den beiden bedeutendsten Sinfonien, in Gmoll und Adur[1], bemerklich, während die Ddursinfonie gerade hierin merklich nachläßt, wie sie überhaupt, offenbar um des Erzbischofs willen, wieder in den Kreis der gewöhnlichen, galanten Unterhaltungsmusik zurückkehrt. Jene beiden aber stellen der Vielseitigkeit von Mozarts Phantasie ein glänzendes Zeugnis aus. Die in Adur (K.-V. 201) atmet durchaus kraftvolle Lebensfreude, der im Andante auch der Humor und im Finale die Natureindrücke nicht fehlen, die in Gmoll (K.-V. 183) dagegen, das bedeutendste sinfonische Werk Mozarts auf lange Zeit hinaus, stellt den Höhepunkt jener leidenschaftlichen, pessimistischen Stimmung dar, die seit dem Lucio Silla in Mozart immer wieder zum Ausbruch kommt, sie ist außerdem denkwürdig wegen der auffallenden Verwandtschaft mit der großen Gmollsinfonie aus dem Jahre 1788 (K.-V. 550), nicht allein in der gesamten Haltung, sondern auch in einzelnen Motiven[2]. Schon das von den Oboen angestimmte und von den Streichern in echt Mozartschen, trotzigen Synkopen begleitete Thema:

[1] Für jene machen WSF II 121 ff. auf J. Haydns Trauersinfonie (Nr. 44), etwa aus dem Jahre 1772, und auf Vanhalls gleichzeitige Gmollsinfonie, für diese

führt uns einen Seelenzustand voll wilder Gärung vor, gemischt aus Trotz und Hoffnungslosigkeit, den auch die beiden, musikalisch freilich nicht gleich bedeutend erfundenen Nebengedanken nicht zu bannen vermögen. Der erste, der nach einem ratlosen Halbschluß auf D mit erneutem Kraftaufwand in B dur einsetzt und auf dem italienischen Schleifermotiv kurz abreißt[1], ist wegen der abermals auftauchenden Synkopen und des an Gluck gemahnenden dröhnenden Rhythmus  in den vier Hörnern wichtig, und auch beim eigentlichen Seitenthema liegt der Schwerpunkt mehr auf dem unruhig pochenden Baß und der Synkopenbegleitung, als auf der trotz ihrer Verzierungen nicht eben sehr originellen Melodie. Dagegen sind alle Zwischengruppen voll des persönlichsten, leidenschaftlichsten Ausdruckes und außerdem von jeder Schablone frei. Die Durchführung versucht zunächst in einer kanonisch gehaltenen, thematisch neuen Partie[2] des seelischen Druckes gewaltsam Herr zu werden, aber das Ergebnis ist auch hier ratloser Verzicht. Auch die kurze Coda des Satzes endet in einem letzten Ausbruch des Schmerzes auf einem neuen, trauermarschähnlichen Rhythmus. Das Andante ist von derselben inneren Unruhe erfüllt; es äußert sie zwar weniger laut und trotzig, aber dafür um so grüblerischer; zuversichtlichere Gedanken kommen kaum zum Wort[3]. Das Menuett nimmt, wie in dem Werk von 1788, den Kampf wieder offen auf; charakteristisch ist auch hier der beständige Wechsel zwischen trotzigem Ansturm und verzagtem Zurücksinken; das nach Serenadenart nur von Bläsern gespielte Trio ist der einzige Satz der Sinfonie, der ein rührendes Bild von Glück und Frieden hervorzaubert, freilich verklingt es rasch wie ein schöner Traum. Denn gleich im Hauptthema des letzten Satzes schleicht der alte, verbissene Groll tigerartig wieder heran, nur noch unheimlicher als im ersten, mit dem dieser Teil sowohl die gigantischen Unisoni als die wilden Synkopen gemein hat. Die grimmige Lustigkeit des Finales von 1788

---

auf M. Haydns A dursinfonie von 1774 als Vorbilder aufmerksam. [2] Man beachte in beiden Werken die kleinlaute Rückleitung in die Repriſen der ersten Sätze. Nur geben in dem jüngeren Werke die Streicher das hoffnungslose Spiel schließlich auf, und erst die Bläser erzwingen in zwei Crescendo-Akkorden geradezu explosiv den Eintritt der Reprise. [1] Es erinnert auffallend an den ersten Satz von J. Stamitz' Orchestertrio in E dur. [2] Das neue Thema kehrt mit anderer Fortsetzung im Hauptgedanken des Finales wieder. [3] Auch hier ist die spannende Einführung der Reprise mit der ausdrucksvollen Kadenz der Violinen bemerkenswert.

fehlt ihm. Das ist ein beständiges Gären und Brodeln der Leidenschaft, das sich bald in verzweifelter Anklage gegen das Schicksal, bald in selbstquälerischer Klage äußert, man beachte z. B. nur einmal die Durchführung, wo dem cyklopenhaften Spiel der Bässe mit dem unscheinbaren, vorangehenden Schlußgedanken eine ganz merkwürdige Stelle folgt: über einem schrillen Oktavengeflimmer der Geigen ein drängender, schmerzlicher Gesang der Bässe, gefolgt von einer trotzig polternden Achtelfigur, die einen vollen Ausbruch auf der Dominante von Gmoll mit Synkopen herbeiführt. Aber damit ist die Reprise noch nicht erreicht, vielmehr erscheinen noch zwei müde herabsinkende Takte der ersten Violinen:



ein ganz ausgesprochener Mozartscher Rückgang, wie denn überhaupt derartige Solostellen, die halb wie ein Rezitativ klingen, in diesem Satze noch öfter wiederkehren, so z. B. am Ende der Themengruppe. Die Coda scheint das Spiel der Durchführung erneuern zu wollen, aber schon im dritten Takt rieselt es in den Geigen wie ein kalter Schauer herab, ein paar trotzige, unbändige Unisoni, und die Sinfonie schließt eben so finster und wild ab, wie sie begonnen hat. Wohl möglich, daß Mozart dieses Selbstbekenntnis, das weder mit der damaligen Gesellschaftskunst mehr etwas gemein hat, noch aber auch die befreiende Luft der Haydnschen, geschweige denn der Beethovenschen Finales kennt, in einer trüben Stunde geschrieben hat, da ihn das Bewußtsein seiner beengenden Lage in Salzburg plötzlich übermannte, möglich auch, daß ihm der Erzbischof, dessen Musikanschauung ein derartiges Verlassen des „guten Anstandes" unmöglich gut heißen konnte, daraufhin Vorhaltungen gemacht hat. Jedenfalls hielt Mozart zunächst mit solchen elementaren Äußerungen seines Temperaments zurück und schloß sich wieder dem Herkommen an; der Konflikt war fürs erste beschworen.

Von Divertimenti aus dieser Zeit ist zunächst die Ddur-Serenade (K.-V. 185, S. IX. 5) zu nennen, die zur Hochzeit des jungen Andretter, des Sohnes des Hofkriegsrates in Salzburg, geschrieben und in den ersten Augusttagen 1773 dort aufgeführt wurde[1]. Aller

[1] Vgl. darüber B III 152, 154.

Wahrscheinlichkeit gehört dazu noch der Marsch (K.-V. 189, S. X. 1), unter dessen Klängen die Spieler nach altem Brauch[1] auf- und am Schlusse wieder abzogen, ein würdevolles Andante in Sonatenform, dem hohen Rang der Respektsperson durchaus angemessen. Die Serenade hat sieben Sätze; die Instrumentation der Hauptsätze weist Streicher, Oboen und die feierlichen Trompeten auf, statt der Oboen erscheinen im vierten und fünften Satz Flöten, der zweite und dritte sind konzertartige Sätze für eine Solovioline. In Bau und Thematik ist der Einfluß J. Haydns ganz unverkennbar, er zeigt sich namentlich in der dominierenden Stellung der ersten Themen in den Themengruppen, aber auch in den ausführlichen, meist thematisch gehaltenen Durchführungen; selbst den echt Haydnschen Witz, dem Zuhörer durch das plötzliche Auftauchen des Hauptthemas in der Durchführung eine verfrühte Reprise vorzutäuschen, hat Mozart im fünften und siebenten Satz nachgemacht. Ebenso weisen die geistvolle Bläserbehandlung, die straffe Rhythmik der Menuette, sowie die Melodik des zweiten Andantes und des Finales auf Haydn hin. Die beiden Sätze mit der Sologeige stehen durchaus im Zeichen des Konzerts; der zweite ist ein Rondo, worin der Hauptgedanke dem Tutti, die Nebengedanken aber dem Solisten übertragen sind. Das Ganze ist richtige Serenadenmusik von ausgesprochen festlichem und ritterlichem Gepräge. Tiefere Töne brechen nur in der langsamen Einleitung des Finales hindurch[2]; dieses selbst schließt mit einem gewaltigen Crescendo und rauschenden Fanfarenklängen ab.

Auch das Divertimento in D dur für Violine, Viola, Fagott, Baß und zwei Hörner (K.-V. 205, S. IX. 21) und die D dur-Serenade für Streichquartett, 2 Oboen (2 Flöten), Fagott, 2 Hörner und 2 Trompeten (K.-V. 203, S. IX. 6) gehören wahrscheinlich in diese Zeit[3]. Während jenes den harmlos-fröhlichen Ton der Wiener Straßenmusik festhält und außerdem nicht nur im Formenbau, sondern auch in den Motiven J. Haydn auffallend kopiert, nimmt diese einen höheren Schwung, der sich namentlich in den langsamen Sätzen äußert. Das G dur-Andante ist einer der poetischsten Serenadensätze Mozarts überhaupt, und seine Coda mit der ganz neuen, in die Unterdominante herabsinkenden zarten Oboenmelodie steht den zauberhaften Epilogen

[1] S. o. S. 157. [2] Ihr Beginn gemahnt an den Anfang der C dursinfonie von 1780 (K.-V. 338). [3] Zu jenem gehört offenbar der genau ebenso besetzte Marsch (K.-V. 290 S. X. 7), zu diesem wohl der D durmarsch (K.-V. 237 S. X. 4).

späterer Andantes in nichts nach[1]. Auch die dreisätzige Konzertepisode des zweiten bis vierten Satzes mit der virtuos behandelten Solovioline gehört zu den Glanzpartien des Werkes. Im Bau den entsprechenden Sätzen der Andretterserenade verwandt, hat sie doch größere, an die eigentlichen Konzerte gemahnende Maße, und besonders im Andante weist der breit hinströmende, von Ausdruck überquellende Gesang der Sologeige auf die späteren Violinkonzerte hin. Der lockerste Satz der Serenade, das Finale, erinnert mit seinem Hauptthema und dessen Crescendoanlauf an gewisse Mannheimer Schlußsätze.

In diesen beiden Stücken zeigt sich bereits ein hervorragendes Verständnis für die Eigenart der Violine. Seit frühester Jugend hatte Mozart neben dem Klavier die Geige besonders bevorzugt[2] und sich darauf auch während der ersten Kunstreise und zu Anfang der ersten italienischen Reise als Solist hören lassen. In Rom hatte er indessen nicht mehr öffentlich gespielt, wenn er auch sein Studium regelmäßig fortsetzte. In Salzburg mußte er von Amts wegen in den Hofkonzerten als Geiger mitwirken; 1773 fand es der Vater keck von ihm, daß er sich bei den Theatinern eine Geige geben ließ und ein Konzert darauf vortrug[3]. Seit der Zeit warf er sich aber mit mehr Nachdruck auf das Violinspiel und bildete sich auch hier zum Virtuosen aus, freilich mehr auf Antrieb des Vaters als aus innerer Neigung. Denn so wie ihm das Violinspielen bei Hofe eine Last war, scheint er auch wenig Trieb zum Geigen und kein rechtes Vertrauen in seine Leistungen gehabt zu haben. „Du weißt selbst nicht, wie gut Du Violin spielst", schreibt ihm der Vater (18. Oktober 1777)[4], „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja, so, als wärst Du der erste Violinspieler in Europa." Trotzdem übte er sich regelmäßig und mit Fleiß, so daß der Vater ihm nach seiner Abreise schrieb (6. Oktober 1777)[5]: „So oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melankoly zu, denn wann ich mich unserem Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse Dich Violin spielen hören". Seit dem Jahre 1773 tritt auch in den Kompositionen für die Violine immer mehr der Charakter der Bravour hervor; sie geben den Maßstab für die technischen Fortschritte Mozarts ab. Sein Hauptnebenbuhler war der als Sologeiger angestellte Brunetti, aber auch

[1] Bemerkenswert ist auch, daß dieser Satz mit dem langsamen Präludium des Ganzen motivisch verbunden ist. [2] S. o. S. 27 ff. [3] B III 154. [4] B III 222. [5] B III 208.

dieser ließ ihm alle Ehre widerfahren. „Brunetti lobt Dich nun erschrecklich", schreibt der Vater (9. Oktober 1777)[1], „und da ich letzthin sagte, Du spielteſt doch auch passabilmente die Violin, schrie er laut: Cosa? Cazo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno."

Nach seiner Abreise von Salzburg im September 1777 ließ sich Mozart in München und Augsburg auch auf der Violine hören, und wieder berichtet er ironisch über seine Erfolge aus München: „Da schauete alles groß drein. Ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre" (6. Oktober 1777)[2], und aus Augsburg: „Ich machte eine Sinfonie und spielte auf der Violin das Konzert ex B vom Vanhall, mit allgemeinem applauso .... auf die Nacht beim soupée spielte ich das Straßburger Konzert. Es ging wie Öl. Alles lobte den schönen reinen Ton" (24. Oktober 1777)[3]. Später hören diese Nachrichten auf, der Vater schreibt mit Bekümmernis (9. Oktober 1777)[4]: „Du wirst wohl auf der Violin, so lange Du in München warst, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir sehr leid", und etwas später (27. November 1777)[5]: „Die Violin hängt am Nagel, das bilde [ich] mir schon ein". So wird es auch gewesen sein. In Salzburg mußte er nachher wieder die Violine spielen; seitdem er sich aber in Wien aufhielt, hat er sich als Virtuose auf diesem Instrument nie mehr hören lassen. Bekanntlich pflegte er in späteren Jahren, wenn er sich an einem Quartett oder sonst als Mitspieler beteiligte, die Bratsche zu wählen. Nicht ohne Interesse sind aber seine Urteile über andere Geiger, wie über den närrischen Esser, an dem L. Mozart zwar sein seelenvolles Adagiospiel, daneben freilich aber auch seine Vorliebe für allerhand Seiltänzerkunststücke auf der Geige hervorhebt. Bezeichnend ist, daß schon dem sechsjährigen Mozart diese Aufspielereien unangenehm auffielen; kurz und bündig wie immer sagte er ihm damals in Mainz, er spiele gut, mache aber zuviel und solle lieber geigen wie es geschrieben stehe[6]. Weit später aber (22. November 1777) schreibt er über den damaligen Konzertmeister der Mannheimer Hofkapelle, Ign. Fränzl (1736—1811)[7]:

„Ich hatte das Vergnügen, den H. Fränzl auf der Violin ein Konzert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer

[1] B III 209. Das Wort cazo ist nicht recht erklärlich. [2] B I 73. [3] B I 94. [4] B III 209. [5] B III 273. [6] Dies berichtet L. Mozart in einem Briefe vom 7. Dezember 1780 (B IV 156). [7] B I 122.

Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man kennt nicht, daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. Und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton; er fehlt keine Note, man hört alles; es ist alles marquirt. Er hat ein schönes staccato, in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört wie von ihm. Mit einem Wort: er ist meinethalben kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger."

Dieses Urteil ist nicht nur wegen seiner technischen Sachkenntnis, nicht nur wegen des durchdringenden künstlerischen Ernstes wichtig, sondern auch wegen seiner echt Mozartschen, scharfen Bildhaftigkeit: der Mann steht mit seiner Geige leibhaftig vor uns da.

Mozarts erste größere Konzertkomposition für die Violine war das vom 3. Mai 1773 datierte Concertone (K.-V. 190, S. XII. 9) für zwei Soloviolinen und Orchester. Es ist ein Nachzügler des alten Concerto grosso, und es konzertieren darin mit dem Orchester nicht allein die beiden Sologeigen, sondern auch die Oboen, und in schwächerem Maße auch das Violoncello. Die Konzertform ist noch nicht völlig ausgebildet, dagegen die scharfe Scheidung von Soli und Tutti nach Tartinis Art bereits ziemlich reinlich durchgeführt, nur daß Mozart, seinen gesamten Neigungen nach der Rückkehr aus Italien entsprechend, auf kontrapunktische Führung weit mehr Wert legt als die Italiener. Kaum ein Gedanke wird, zumal im ersten Satz, eingeführt, der nicht alsbald imitatorisch weitergesponnen würde. Die Erfindung ist nicht besonders selbständig, sondern stark von den Italienern beeinflußt, ebenso wie die gesamte Geigentechnik und das im „langen Geschmack" der Welschen gehaltene Schlußmenuett, worin der Hauptteil dem Tutti, das Trio dagegen den Solisten überlassen ist. Was Mozart an seiner Aufgabe offenbar am meisten gereizt hat, war das Problem des Konzertierens, und dieses hat er denn auch mit großem Geschick, mannigfaltigem Leben und rühmenswertem Klangsinn gelöst. Das gelungenste Stück ist das Andante, das sich gleich einzelnen Partien des Menuetts auch am meisten dem deutschen Stil nähert, außerdem die konzertierenden Gruppen mit ihren Themen näher aneinander rückt und so einen reizvollen Dialog entwickelt; freilich vollzieht sich dieses Zwiegespräch in aller Verbindlichkeit, ohne jede Spur dramatischer Erregung.

Ein für ihn besonders verheißungsvolles Gebiet betrat Mozart noch im Dezember desselben Jahres mit dem Klavierkonzert in

D dur (K.-V. 175, S. XVI. 5)[1], das er selbst auf seiner Reise nach Mannheim und Paris mit Vorliebe spielte und noch 1782 mit einem neuen Schlußrondo (K.-V. 382, S. XVI. 28) versah.

Die ersten Klavierkonzerte, die geschrieben wurden, waren im Grunde nichts anderes gewesen als Klavierauszüge von Violinkonzerten für den Laiengebrauch. S. Bach hat bekanntlich eine ganze Reihe fremder Kompositionen in dieser Weise bearbeitet[2], aber auch zugleich 1735 nach diesen Vorbildern das Italienische Konzert geschaffen, das erste bedeutende originale Klavierkonzert, wenn auch ohne Orchester. Jedoch hat Bach auch dem vom Orchester begleiteten Klavierkonzert die Bahn gebrochen, und gerade diesen Anregungen ist seine Schule mit besonderem Eifer nachgegangen. Die äußere Form blieb, wie bei dem älteren Violinkonzert, die aus der neapolitanischen Sinfonie erwachsene Dreisätzigkeit, die sich hier, anders als in der Sinfonie, ohne Einschiebsel bis in die moderne Zeit herübergerettet hat. Der Schlußsatz nimmt bei den Wiener Komponisten, Wagenseil voran, mit dem Menuett ein Suitenelement auf, später tritt nach Joh. Christian Bachs Vorgang das Rondo an seine Stelle, die Lieblingsform der „galanten" Zeit. Dank den zahlreichen Collegia musica fand das Klavierkonzert eine rege Pflege, hier ist ihm auch auf lange Zeit, bis über Mozart hinaus, sein eigentümlicher Charakter aufgeprägt worden. Auch das Konzert blieb vorerst Gesellschaftsmusik, bei der das Laientum den Ton angab, freilich eine Kunst, die durch die feine und geistvolle Geselligkeit des 18. Jahrhunderts von Anfang an hoch über die spätere Salonmusik hinausgehoben wurde. Die weitere Entwickelung wurde vor allem durch das alte Grundproblem der ganzen Gattung, das Verhältnis von Solo und Tutti, bestimmt, dazu gesellte sich sowohl der wachsende Einfluß der neuen Sinfonik, als auch der der grundlegenden Umwälzung, die Klaviertechnik und Klavierspiel mit der Ersetzung des alten Cembalos durch das neue Hammerklavier[3] („Pianoforte")

[1] Über Mozarts Klavierkonzerte im allgemeinen vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts S. 160 ff. H. Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart, 1906, auch K. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, 1891. [2] A. Schering, SIMG IV 236 ff., V 565 ff. [3] Der Erfinder war Bart. Cristofori (1655–1731) in Florenz. Seine Erfindung von 1711 wurde in Deutschland durch Gottfr. Silbermann (1683–1753) in Freiberg eingebürgert. Andr. Silbermanns Schüler, der Augsburger Joh. Andr. Stein (1728–1792), der auch aus Mozarts Biographie bekannt ist, wurde mit seinem Schwiegersohn Andr. Streicher (1761–1833), dem Jugendfreunde Schillers, der Begründer der „deutschen" („Wiener") Hammermechanik.

erfuhren. Die Norddeutschen hielten unten Ph. Em. Bach an dem alten Konzertbegriff fest, indem sie Solo und Tutti als vollständig gleichberechtigte Parteien behandelten, wie es ihnen überhaupt wie in der Sonate, so auch im Konzert in erster Linie auf Sachlichkeit und Logik ankam. Gerade für Ph. Em. Bach war das Konzert, so hohe Ansprüche er auch an den Spieler stellte, eine Sache des Geistes und nicht der Sinne, und seine Konzerte sind neben den Sonaten noch heute von hohem musikalischem Werte, gipfelt doch die von ihm vertretene Richtung schließlich in den Klavierkonzerten Beethovens.

In Süddeutschland nahmen die Dinge unter teils italienischen, teils lokalen Einflüssen einen ähnlichen gegensätzlichen Verlauf wie in der Sonate (S. 83 ff). Bezeichnend ist allein schon, daß die Norddeutschen weit zäher an dem alten Cembalokonzert festhielten, während der Süden sich alsbald von dem neuem Klang des Hammerklaviers gefangen nehmen ließ. Schon bei G. Chr. Wagenseil ist das Klavier die Hauptperson im Konzert, und da er außerdem in seiner Thematik den unverfälschten Wiener Lokaldialekt redet, muten uns seine Klavierkonzerte nicht selten wie Divertimenti für Klavier mit begleitendem Orchester an; von einem wirklichen Konzertieren beider Parteien ist kaum noch die Rede. Ähnliche Ziele verfolgte Joh. Christ. Bach, der mit seinen Klavierkonzerten an äußerem Erfolg bald die seines Bruders ausstach und nicht allein für Mozart von der höchsten Bedeutung wurde. Auch er verwischt den Dialogcharakter des Konzertes fast vollständig und legt den Schwerpunkt auf das Klavier, das unter seinen Händen nunmehr alle Reize sowohl des neuen Figuren- und Passagenspiels, als namentlich des neuen Gesangstones entfaltet. Zugleich führte er aber die zweiten, gegensätzlichen Themen, die wir schon bei seinen Arienritornellen und Sonaten kennen lernten [1], auch in die Konzertallegros ein.

Dieser wichtige Vorstoß des Sonatensatzes in den Bereich des Konzerts hat die Form der ersten Sätze erheblich verändert [2] und ihnen bei Bach folgende, typische Form gegeben: 1. Großes Orchestertutti mit zwei selbständigen Themen. 2. Solo auf Grund des ersten Themas mit klaviermäßiger Ausschmückung und meist auch mit Hinzufügung kleiner Nebengedanken. 3. Kürzeres Tutti aus dem Kreis des ersten Themas mit Modulation nach der Dominante. 4. Solo auf Grund des zweiten Themas in der Dominanttonart, ebenfalls mit kleinen Erweiterungen. 5. Kurzes Tutti aus dem Schluß des zweiten Themas. 6. Durchführung auf Grund der bisherigen oder auch neuer Ge-

[1] S. o. S. 242. [2] Eine Parallele dazu finden wir bei Joh. Schobert.

danken durch den vom Orchester nur leicht begleiteten Solisten. 7. Reprise der Themengruppe in derselben Folge von Tutti und Solo, nur mit Verkürzung der einzelnen Glieder; dem zweiten Thema folgt die große Kadenz, worauf ein ebenfalls dem zweiten Thema entstammendes Tutti den Satz beschließt.

Diese, wie man sieht, auf dem Prinzip des ersten Sonatensatzes beruhende Form eroberte sich sehr rasch den deutschen Markt mit Ausnahme von Norddeutschland, und auch Mozart hat grundsätzlich nichts daran geändert. Ihr Charakter ist derselbe wie in Bachs gesamter übriger Musik: heitere Lebensfreude, die keine seelischen Spannungen und Krisen kennt, einschmeichelnde und elegante Linienführung und geschickte Ausnützung des sinnlichen Klanges. In Deutschland ist dieser Grundton, dem Einfluß der lokalen Sinfonikerschulen entsprechend, verändert worden, aber Unterhaltungsmusik „den Liebhabern zu Ergötzung" ist das Konzert auch hier bis in Mozarts Reifezeit hinein geblieben.

Trotz aller Anlehnung an das berühmte Muster läßt Mozart in seinem D durkonzert das Publikum doch wissen, daß er keineswegs gesonnen sei, in ausgelaufenen Geleisen weiterzuwandeln. Das Neue, das er bringt, liegt ebensowohl in dem energischen, sich im Finale bis zum Heroischen steigernden Grundton des Stückes, wie in der eigentümlichen Art, mit der er sich in dem überkommenen Gehäuse einrichtet. Da werden gleich die kleinen Zwischenglieder des Solisten, die bei Bach noch meist Passagenwerk gewesen waren, zu selbständigen, ausdrucksvollen Tongedanken, die das ganze Tonbild wesentlich vertiefen, erweitert, wie denn überhaupt das rein Virtuose weit weniger selbstherrlich hervortritt als in manchen späteren Konzerten. Aber auch das Orchester greift bedeutungsvoller ein und geht, indem es in der Durchführung und im Schlußtutti immer wieder auf das erste Thema zurückkommt, andere Wege als bei Bach. Hier wirkt der Geist der Haydnschen Sinfonie nach, der die Bachsche Vielgestaltigkeit unter das Gesetz der Einheitlichkeit zeugen will. Derselben Form, nur in kleineren Dimensionen, folgt auch das besonders poetische Andante; in seinem Mittelteil weist der spannende Dialog zwischen Klavier und Orchester auf ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten hin. Auch verraten die geistvollen Veränderungen der Reprise, sowie die individuelle Art der Begleitung des Orchesters einen selbständigen Geist. Namentlich aber mag der letzte Satz das damalige Publikum haben aufhorchen machen, das hier statt des gewohnten heiteren Rondos einen strengen Sonatensatz mit reicher Kontrapunktik als Höhepunkt des ganzen

Konzerts zu hören bekam. Auch in diesem bedeutenden Satz ist nicht bloß die freie Behandlung der Form neu, sondern besonders die genial durchgeführte Einheit in der Vielheit. Trotz der Fülle von Nebengedanken wird die im Hauptgedanken ausgedrückte, selbstbewußte Kraft niemals unterbrochen. Mozart hatte Recht, wenn er dieses Konzert immer wieder hervorholte; die schönsten Träume seiner jungen Jahre, ein frohes Hinausstürmen ins Leben, vermischt mit holder, an Schwermut streifender Schwärmerei, sind darin beschlossen.

Das Fagottkonzert in Bdur (K.-V. 191, S. XII. 11) ist ebenso gebaut, nur daß das Finale ein Rondo mit Menuettcharakter ist; charakteristisch ist dafür, daß nicht, wie früher, alle Seitensätze mit gleichem Recht nebeneinander stehen, sondern daß nach dem großen Mollintermezzo Haupt- und erster Seitengedanke wiederkehren, eine Erinnerung an die Rondos J. Chr. Bachs[1]. Das Virtuose tritt kräftiger hervor als im Klavierkonzert, der Gesamtcharakter ist leichter und eleganter. In dem Ganzen erkennt man deutlich die Beliebtheit, deren sich das Bläserkonzert noch damals, namentlich in Deutschland, zu erfreuen hatte.

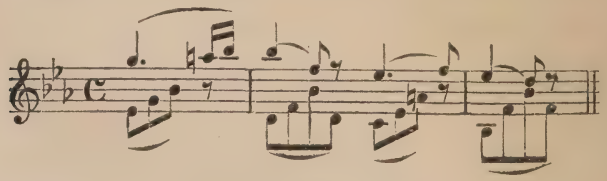
Unter den Kammermusikkompositionen aus dieser Zeit steht das Quintett in Bdur für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell (K.-V. 174, S. XIII. 1) zeitlich voran. Das Trio des Menuetts und das Finale liegen in zwei Fassungen vor, was nach Mozarts Gepflogenheit darauf hindeutet, daß er das Stück für eine spätere Aufführung überarbeitet hat. Das Autograph ist vom Dezember 1773 datiert, und es ist sehr wahrscheinlich, daß damit eben jene zweite Bearbeitung gemeint ist[2] und die erste Fassung somit in eine frühere Zeit fällt, und zwar bald nach der Rückkehr aus Italien. Dort hatte Mozart die Quintette Sammartinis kennen gelernt, in Salzburg fand er bei M. Haydn Muster dafür, und ihnen hat er sich alsbald angeschlossen[3]. Das Gepräge des Divertimentos trägt unser Stück noch so gut wie die ihm vorangehenden von M. Haydn, auf den auch die drei Codas und das häufige Antwortspiel zwischen erster Geige und erster Bratsche hinweisen. Am wichtigsten aber ist der in den beiden Fassungen er-

[1] S. o. S. 92. [2] WSF II 26 ff., 113 ff. [3] WSF II 27 weisen auf das Edur-Quintett M. Haydns als unmittelbares Vorbild hin. Daß das Quintett in Deutschland weit weniger beliebt war als das Quartett, zeigt J. Haydns Antwort an A. Romberg, er habe deshalb kein Quintett geschrieben, weil nie eines bei ihm bestellt worden sei.

kennbare Fortschritt. Er betrifft weniger das Trio des Menuetts, trotzdem der neue Satz mit seinen reizenden Echos dem älteren weit überlegen ist, als die geniale Umarbeitung des Finales auf Grund des vorhandenen Materials. Das Finale war vorher ein heiterer Ausklang des Ganzen gewesen, nun steigt es, wie in den gleichzeitigen Sinfonien und dem Klavierkonzert, zu seinem eigentlichen Höhepunkt auf. Früher hatte es mit dem Sechzehntelthema in einfachem, dreistimmigem Satze begonnen, jetzt schickt ihm Mozart ein neues Thema von Wiener Prägung voraus, als dessen Gegensatz es nunmehr erscheint, aber nicht mehr in schlichter Dreistimmigkeit, sondern kontrapunktisch gesteigert: aus dem harmlosen Spiel entwickelt sich ein großer Komplex, worin sich gegensätzliche Kräfte mit großer Energie messen. Auch das Seitenthema hat einen Zusatz von Kraft bekommen, und am Schluß der Themengruppe stolzieren sogar noch die Bässe allein nach J. Haydns Art mit einer Variante des Hauptthemas einher, die von den zweiten Geigen kanonisch beantwortet wird. Auch die Durchführung ist durch eine beträchtliche Erweiterung einer der längsten Sätze dieser Art bei Mozart geworden. Die erste Hälfte deckt sich mit der alten Fassung, dann aber erscheint plötzlich das neue Hauptthema und zwar in J. Haydns Weise nicht, wie man zunächst meint, als Beginn der Reprise, sondern als Träger eines neuen Durchführungsteils; erst allmählich wird, zum Teil nach recht verzweifelten Anstrengungen, die Reprise erreicht. Und neu ist endlich auch die Coda, in der der alte Hauptgedanke im forte dem neuen im piano fast dramatisch gegenübergestellt wird. Offenbar war es der durch die Wiener Eindrücke erzeugte Aufschwung in Mozarts Schaffen, der dieses zuerst als Divertimento gedachte Quintett[1] im großen sinfonischen Stil enden ließ und seinen ganzen geistigen Schwerpunkt vom ersten auf den letzten Satz verschob.

Unter dem frischen Eindruck der Wiener Kammermusik, besonders der beiden Quartettserien von J. Haydn op. 17 (1771) und 20, der

[1] In Takt 7 ff. taucht übrigens ein Gedanke auf, der später bei Beethoven und den Romantikern eine große Rolle spielt:

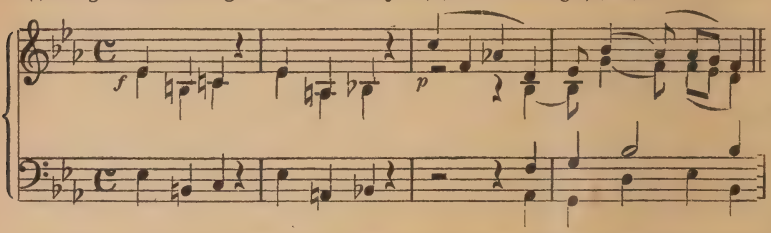


sog. „Sonnenquartette" (1773[1]), stehen die sechs im August und September 1773, vielleicht auf Bestellung geschriebenen Streichquartette (K.-V. 168—173, S. XVIII. 8—13), die ersten viersätzigen Quartette Mozarts (mit Menuetten); einige kleinere Abweichungen von der Form, wie die Schlußfugen (K.-V. 168, 173), die Variationen als erster Satz (K.-V. 170) und die Adagioeinleitung (K.-V. 171)[2], gehören ebenfalls auf Haydns Rechnung. Als Schlußsätze treten neben den Sonatensätzen auch Rondos auf. Auch bei der inneren Einrichtung hat Haydn Pate gestanden, vor allem gehen die streng thematischen Durchführungen der ersten Sätze auf ihn zurück[3], wenngleich auch hier die alte Sequenzenarbeit noch deutlich hindurchschimmert, ein Beweis dafür, daß Mozart auch jetzt noch nicht völlig in den Geist der Haydnschen Auslegekunst eingedrungen war. Endlich wird auch die Gedanken- und Stimmungswelt des älteren Meisters mehr als einmal gestreift. Nicht allein die Menuette enthalten Proben des bisweilen ins Bizarre spielenden Haydnschen Humors, der Mozart von Hause aus fremd ist, auch in den langsamen Sätzen sucht er es dem gedankenvollen Ernst der Haydnschen Vorbilder gleichzutun. Gleich in der düsteren Grübelei des F moll-Andantes von K.-V. 168 findet sich ein unmittelbarer Anklang an Haydns Nr. 37 (gleichfalls in F moll)[4]:

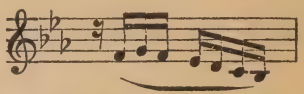
und der Variationensatz von K.-V. 170 ist vollends, sowohl was das Thema als die Variierung anbetrifft, ein getreuer Absenker des älteren Meisters. Im allgemeinen zeigen diese Quartette ihren Vorgängern gegenüber einen entschiedenen Fortschritt in der Behandlung des Stils, wozu namentlich die sorgfältigere kontrapunktische Arbeit beiträgt, und zum Teil wenigstens, auch im Ausdruck. An Unmittelbarkeit des Empfindens erreichen sie sie dagegen nicht immer. Man hat öfters den Eindruck, als fühlte sich Mozart seinem großen Vorbild gegen-

[1] Diese Quartette erschienen 1774, komponiert sind sie jedoch im Jahre vorher. Vgl. WSF II 57 f. [2] Die Wiederholung dieses Adagios nach dem Allegro ist freilich ganz unhaydnsch und Mozarts eigenes Werk, sie ergab sich für ihn aus dem ganzen Charakter des Satzes. [3] Mit Ausnahme von K.-V. 172, auch sonst des unbedeutendsten der Reihe, wo die Durchführung nach älterer Art ein neues Thema bringt. [4] Das auch in Händels Messias (ebenfalls in F moll) und in Mozarts Requiem (im Kyrie) erscheinende Thema gehört einer alten Familie an, vgl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik 205 ff. und oben S. 160.

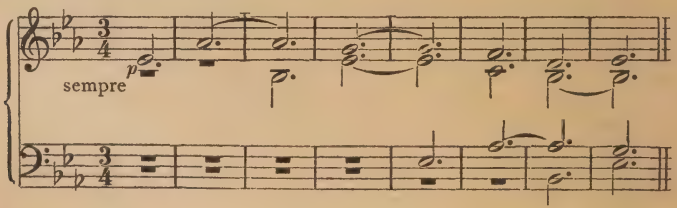
über befangen, als suchte er durch sorgfältige Arbeit zu ersetzen, was ihm an Sicherheit fehlte; das kommt gleich in der formell tadellosen, aber dem Geiste nach etwas scholastischen Schlußfuge des ersten Quartetts zum Ausdruck[1]. Auf der anderen Seite bleibt er manchmal knapp und wortkarg, wo der Gehalt seiner Themen eine breitere Ausführung gefordert hätte, wie in den Mittelsätzen von K.-V. 171 und 172. Dem gegenüber stehen freilich Stellen, wo der echte Mozart in seiner ganzen damaligen Größe auf den Plan tritt. Hierher gehören nicht allein die kantablen Hauptthemen der meisten Allegros, sondern ganze Sätze, wie der erste von K.-V. 171. Haydns würdig ist die tiefsinnige Einleitung mit der Mozartschen Lieblingsphrase:



am Anfang und der den folgenden flehenden Gesang der Primgeige begleitenden, echt Mozartschen Sechzehntelfigur der zweiten:



Aber damit ists noch nicht genug des Träumens, auch das Allegro beginnt in weltentrücktem Sinnen:



Erst dann erfolgt, ganz überraschend, der Aufschwung; höchst poetisch taucht dieses Traumbild in der kurzen Durchführung in den beiden Unterstimmen, sowie am Schluß des Allegros wieder auf. Am höchsten steht jedoch in dieser Reihe das letzte Quartett, bei dem schon die Molltonart von Bedeutung ist (K.-V. 173). Sein erster Satz hat ein

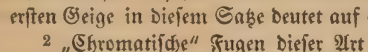
[1] Das letzte Unisono hat Mozart erst nachträglich hinzugefügt.

schicksalsschweres, in seiner ganzen Haltung an Gluck[1] erinnerndes Thema, dem ein trotzig pochendes Motiv gegenübertritt; auf dem Widerstreit beider Stimmungen beruht der ganze, schmerzlich bewegte Satz, bis in der Coda der Trotz das Wort behält. In diesen Stimmungskreis biegt freilich nach dem entschieden zu tändelnd geratenen Andantino erst wieder das Menuett ein, ein in seinen Stimmungsumschlägen seltsam zerrissenes Stück, in das nur das Trio einige Beruhigung hineinbringt. Auch die Schlußfuge fällt mit ihrem chromatischen Thema[2]:

in den alten vergrämten Ton zurück. Sie ist rein technisch durchaus nicht einwandfrei, aber im Ausdruck weit besser und lebendiger gelungen als die des ersten Quartetts, geradezu ergreifend ist die stille Resignation der Coda.

Mit den sechs dem Baron v. Dürnitz gewidmeten Sonaten (K.-V. 279—284, S. XX. 1—6), die Mozart auf der Mannheimer und Pariser Reise öfters vorgetragen hat, betrat er zum ersten Male das Gebiet der Klaviersonate. Die zum Teil recht wesentlichen Verschiedenheiten der einzelnen Stücke in Bau und Charakter legen die Vermutung nahe, daß er nach Empfang seines Auftrags auf eine ältere Mappe zurückgegriffen hat[3]; freilich muß dabei bemerkt werden, daß die Sonate damals noch keine so feste Form angenommen hatte wie die Sinfonie. Neben Sonaten von der Form J. Haydns (K.-V. 280, 281) steht die in Es dur (K.-V. 282), die den Bau der romantischen Violinsonaten aufweist, und die in D dur (K.-V. 284), die mit ihrem Polonäsenrondo und dem Variationenfinale auf fran-

[1] Auch in K.-V. 169 erinnert das Hauptthema des Andante an das berühmte Oboensolo der Szene Che puro ciel im Orfeo, auch das zweite Thema (in F dur) hat den breiten Schritt so mancher Orchestermotive in den Rezitativen der Alceste. Die Vorherrschaft der ersten Geige in diesem Satze deutet auf ältere Wiener Meister, auch J. Haydn, hin. [2] „Chromatische" Fugen dieser Art sind auch der älteren Zeit vertraut, nur daß sich die Chromatik hier auf den Rahmen eines Tetrachords beschränkt. In der Umkehrung unseres Themas:



die eine wichtige Rolle spielt, steckt ein Mozart auch sonst sehr vertrautes Übergangsmotiv. [3] So WSF II 166 ff., 185 ff. Nur von der letzten Sonate bezeugt Mozart selbst (9. Juni 1784), daß er sie „dem Dürnitz in München gemacht" habe (B II 259).

zösische Muster hindeutet. Am treuesten folgen dem von den Italienern stark beeinflußten Wiener Modestil die ganze erste und das Allegro der dritten Sonate mit ihrem behaglich lockeren Bau und der in figurativen Themen, gebrochenen Akkorden und Albertischen Bässen schwelgenden Spielfreudigkeit. In den andern erheben sich besonders die Durchführungen zu größerer Gediegenheit im Sinne Haydns, der auch in manchen Übergangsthemen und Schlußsätzen sein Wesen treibt (vgl. Nr. 2, 4 und 5), auch ist das Rondo der dritten bereits ein Stück von hohem, lebendigem Schwung. Aber Selbstbekenntnisse im Sinne der Quartette hat Mozart hier der Sonate noch nicht anvertraut, von jener Romantik huschen nur ab und zu flüchtige Schatten über die Szene[1]. Nur Nr. 6 geht auch hierin ihren eigenen Weg. Sie ist zugleich die erste, die die Ausdrucksmöglichkeiten des neuen Hammerklaviers vollständig erschöpft, während die andern über die alte Clavichordtechnik nicht wesentlich hinausgehen. In der Durchführung des ersten Satzes umzieht sich plötzlich der heitere Himmel, und der Hörer wird auf Grund eines Motivs, das aus einem Nebengedanken gewonnen ist[2], in einen gärenden Strudel der Leidenschaft hineingerissen, schließlich zerflattert die Melodik überhaupt, und erst nachdem hastig ein ganzer Kreis von Molltonarten durchmessen ist, wird in einem kurzen Crescendoanlauf das Hauptthema wieder erreicht. Das ist die Joh. Schobert verwandte Seite in Mozarts Wesen, die hier plötzlich mit Urgewalt wieder hervorbricht. Auch in dem nach französischen Vorbildern die Sonate beschließenden Variationensatz glaubt man Mozarts Genius im Verlaufe der Arbeit Feuer fangen zu sehen. Nachdem die ersten Variationen auf Grund bestimmter Spielfiguren das Thema melodisch umspielt haben, gewinnt von der klagenden Mollvariation ab das poetische Element die Vorherrschaft und sucht in der 8.—10. Variation dem Thema neue Seiten abzugewinnen[3], wobei namentlich die neunte und zehnte bereits stark an die Art Beethovens streifen; leider hält die dem Modegeschmack folgende Adagiovariation diese Höhe nicht fest.

[1] Nur die Dynamik arbeitet bis zum Eigensinn mit dem Gegensatz von p und f (vgl. das Adagio von Nr. 2), während Crescendowirkungen noch selten sind. Vgl. auch die Gegensätze zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Rondothemas in Nr. 6. [2] Das Anfangsmotiv taucht, ebenfalls in A moll, in Beethovens Kreutzersonate wieder auf. [3] Man beachte namentlich, wie hier der chromatische Beginn des zweiten Themateils gesteigert wird.

Zwei Vorläufer haben diese Variationen in den Variationen über ein Menuett von Fischer (K.-V. 179, S. XXI. 3) und über »Mio caro Adone« aus Salieris »Fiera di Venezia« von 1772 (K.-V. 180, S. XXI. 4) aus demselben Zeitabschnitt[1]. Während jene nach der Sitte der Zeit im wesentlichen rein ornamental gehalten sind und die melodische Linie des Themas dem Hörer stets gegenwärtig halten[2], folgen die Salierivariationen dem älteren deutschen, noch von J. Haydn in seinen Adur-Variationen geübten und später von Beethoven in größtem Maßstab wieder aufgenommenen Brauch, statt der äußeren, melodischen Erscheinung des Themas vielmehr seinen geistigen Gehalt zu variieren und daraus ganz neue Tongebilde hervorzulocken. Das Fischersche Menuett bleibt stets deutlich erkennbar, die Salierische Arie dagegen muß es sich gefallen lassen, in eine Reihe kleiner, selbständiger Charakterstücke umgegossen zu werden, von denen das letzte sich sogar unter Aufgabe des Grundrhythmus einem französischen Singspielliedchen nähert, halb humoristisch schließt sich daran dann noch die italienische Bettelkadenz. Bedeutend sind diese Stücke freilich nicht, aber das Prinzip ist bemerkenswert; Mozart ist in seinen späteren Werken nur noch in einzelnen Fällen darauf zurückgekommen.

Den Abschluß dieser ganzen Reihe von Werken bildet die opera buffa »La finta giardiniera«. Sie ist von einem unbekannten Dichter verfaßt[3] und 1774 im Karneval mit der Musik P. Anfossis zu Rom im T. alle Dame erstmals aufgeführt worden. Um ihr gerecht zu werden, müssen wir uns zunächst in der Geschichte der ganzen, für Mozart ja so überaus wichtigen Gattung etwas näher umsehen. Es ist dies um so notwendiger, als sie bis jetzt von der Forschung ziemlich stiefmütterlich behandelt worden ist. Hier liegt zugleich auch eine der größten Lücken in der Mozartforschung vor. Dem stolzen Bau des Figaro und Don Giovanni fehlt eigentlich die geschichtliche Unterlage noch vollständig; um so merkwürdiger wirkt die auch von Männern wie Jahn befolgte Methode, unter flüchtiger Behandlung einzelner, auf gut Glück herausgegriffener Vorgänger Mozart einfach für den Höhepunkt der ganzen Gattung zu erklären. Hier muß tatsächlich die ganze Arbeit nochmals geleistet werden.

[1] Nach WSF II 190 ff. sind die Fischerschen später als die Salierischen entstanden. [2] Das Thema ist ein Absenker von Glucks »Che farò senz' Euridice«. [3] Nach T. Wiel, I teatri musicali di Venezia 1897, 361 stammt der Text aus dem Französischen, was jedoch noch näher nachzuweisen wäre.

Die opera buffa

Die opera seria ist als Bildungskunst begründet worden und hat diesen Ursprung auch in ihren volksfreundlichsten Zeiten nie vergessen. Die opera buffa[1] dagegen tritt von Anfang an als unverfälschtes Volkskind auf und ist es in ihren Grundzügen trotz allen Stilisierungsversuchen auch geblieben. In ihr hat der italienische Volksgeist eine seiner eigentümlichsten und reizvollsten Blüten getrieben, und sie verdankte das hauptsächlich dem Umstande, daß sie nicht allein mit allem, was zu ihrer Zeit im italienischen Volke lebte, enge Fühlung behielt, sondern daneben auch auf uraltes italisches Volksgut zurückgriff: Figuren und Späße, an denen sich schon das klassische Altertum ergötzt hatte, kehren noch in den Werken der Piccinni und Paisiello wieder.

Der alte Satz, daß das gemeine Volk im Lustigen erfinderischer ist als im Ernsten, gilt für den Italiener doppelt. Sein naiv realistischer Sinn, sein scharfer Blick für die menschlichen Schwächen und für die Komik des Alltags lassen ihn als den geborenen Buffonisten erscheinen. Dazu kommt seine ganz ausgesprochene mimische Anlage, die ihn seit Alters dazu drängte, der Öde des Alltags dadurch Herr zu werden, daß er sich ihn in heiterem Spiel selbst vorführte, und bezeichnend ist, daß man sich dabei nicht mit dem getreuen Abbild des täglichen Lebens begnügte, sondern es mit Vorliebe durch den Hohlspiegel der Karikatur betrachtete. So ist die Karikatur seit den Zeiten der alten römischen Atellane bis auf die opera buffa herab zum Hauptmerkmal der volkstümlichen Komik Italiens geworden. Damit ist ihr handgreiflicher, derb sinnlicher Charakter gegeben: sie selbst hebt an ihren Gestalten eine einzige Eigenschaft auf Kosten aller übrigen heraus

[1] Vgl. M. Scherillo, Storia letteraria dell' opera buffa napoletana 1880. N. d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper (deutsch von F. Lugscheider) 1902 und Origini dell' opera comica RMJ VI 3.

und steigert sie ins Überlebensgroße und zwar sind es meist Eigenschaften, die, wie Selbstbewußtsein, Gutmütigkeit, Geiz usw., an und für sich gar nicht komisch zu sein brauchen, sondern es erst durch die Übertreibung werden. Mit Vorliebe werden sie mit bestimmten Ständen verknüpft, bei denen man sie als besonders komisch empfand: die Prahlerei mit dem Soldaten, die Pedanterie mit dem Gelehrten, die Rabulisterei mit dem Advokaten und dgl. Züge feinerer Komik, die dem ironischen Blick für die Begrenztheit der Sinnenwelt gegenüber dem Lebensganzen oder dem Ideal entspringt, sind dieser derben Volkspoesse von Hause aus fremd.

Nichts war natürlicher, als daß auch die opera buffa an die aus der Volkspoesse entstandene Stegreifkomödie (commedia dell' arte) anknüpfte. Sie hat deren Charaktermasken einfach übernommen: Pantalone, den alten venezianischen Kaufmann, Dr. Graziano, den aufgeblasenen Pedanten aus Bologna, den neapolitanischen Hauptmann Spavento, einen Absenker des alten miles gloriosus, die beiden verschmitzten Diener Arlecchino und Brighella aus Bergamo, den Stotterer Tartaglia usw., besonders aber den Liebling der Neapolitaner, den listenreichen Pulcinella. Dazu kommen schon sehr früh die Ausländer, wie der trunkfeste und raufluſtige Deutsche, der windbeutlige Franzose und der steifleinene Spanier. Auch in der Führung der Handlung ist die opera buffa stark von der Stegreifkomödie beeinflußt. Ihre Verwicklungen sind meist plump und strotzen nicht selten von bewußten Unwahrscheinlichkeiten; die Hauptsache ist eine möglichst groteske Situationskomik, der oft genug Logik und Vernunft unbedenklich geopfert werden. Gewiß tauchen im Laufe der Zeit, wie in der literarischen, so auch in der musikalischen Komödie Versuche auf, die ungeschlachte Volkskunst zu veredeln und eine höhere Kunstgattung daraus zu entwickeln, und in den wichtigsten Zügen, selbst bis in die Umgestaltung zum Rührstück hinein, ist der geschichtliche Verlauf beim gesungenen Lustspiel derselbe gewesen wie beim gesprochenen; in beiden bedeutet das Auftreten Goldonis einen Wendepunkt. Indessen hatte in der opera buffa der volkstümliche Geist an der Musik doch einen mächtigen Bundesgenossen, der auch in den Zeiten höchster künstlerischer Blüte die Erinnerung an den Ursprung der ganzen Form lebendig erhielt. Oft genug sehen wir die Komponisten gegen ihre eigenen Dichter, deren Stilisierungsversuche nicht selten ins Künstliche und Verstiegene führten, das Recht volkstümlicher Natürlichkeit wahren.

An der äußeren Gestalt der Buffooper hat das Mimische einen mindestens ebensogroßen Anteil wie das Dramatische und Musikalische, ja in der älteren Zeit hat es geradezu den Ausschlag gegeben. Jedermann kennt das außergewöhnliche mimische Talent des Italieners und weiß, daß noch der heutige italienische Schauspieler durch sein Spiel zum mindesten ebensoviel auszudrücken versteht wie durch sein Wort. Kein Wunder darum, wenn die Mimik auch in der volkstümlichen Musikkomödie eine Hauptrolle spielte und sogar auf die Entwicklung der dramatischen und musikalischen Seite einen entscheidenden Einfluß gewann. In gröbster Form zeigt sich das schon bei den florentinischen Karnevalsumzügen, den neapolitanischen farse cavaiole und Bagatellistenkomödien und ähnlichen primitiven Volksspielen, die man mit Recht als den alten Nährboden der opera buffa betrachtet[1]. Gewiß sind diese grobschlächtigen Mimenkünste, die noch oft genug an die Seiltänzersprünge der alten Histrionen erinnert haben mögen, später verfeinert worden. Aber auch in der vollentwickelten Buffooper steckt noch ein guter Tropfen des alten Jongleurblutes. Das beweisen die zahlreichen, wirklich getanzten Lieder, noch mehr die bekannten drastischen Szenentypen, wie die Prügeleien[2], die dem Italiener seit Alters vertrauten Verkleidungen, und am allermeisten der entschiedene Vorrang, den der Darsteller noch auf lange Zeit hinaus vor dem Dichter hatte. Man verzieh dem Poeten die ärgsten Verstöße gegen die Logik, wenn er sich nur auf spannende Bühnentechnik und dankbare Rollen verstand. Auch den alten Brauch der Stegreifkomödie, die Handlung durch den einzelnen Schauspieler unvermutet durchbrechen zu lassen und das Publikum durch den Gegensatz von Illusion und Wirklichkeit zu verblüffen, hat die Buffooper übernommen. Noch Figaros Aprite un po' quegli occhj gemahnt an die alte Buffositte, den einzelnen Darsteller plötzlich ad spectatores reden zu lassen.

Aber nicht nur dem Darsteller hatte sich der Buffodichter zu beugen, sondern auch dem Musiker. Oft genug mag in den ersten Zeiten der musikalische Schlager das erste gewesen sein, mit dem sich dann jener

[1] Vgl. A. Sandberger, SJMG V 410 ff., 420 f. Auch die alte süditalienische Villanella rechnete nicht bloß mit der Musik, sondern auch mit Tanz und Mimik, vgl. F. Chrysander, Vj IX 308 ff. [2] Als die Buffooper mit der Zeit manierlicher wurde, blieb es an Stelle des alten »bastone da bastonare«, der freilich auch jetzt noch nicht ganz verschwand, bei der bloßen Drohung. Noch Osmins „Erst geköpft, dann gehangen" ist ein Nachzügler jenes alten, handfesten Komödiengeistes.

abfinden mußte, so gut er eben konnte. Die Lehre des ernsten Musikdramas, daß der Komponist der oft bis zur Unterwürfigkeit treue Diener des Dichterwortes sein müsse, hat den Buffokomponisten niemals Kopfzerbrechen verursacht. Sie verlangten im Gegenteil von dem Dichter, daß er lediglich musikalischen Rücksichten folge und ihnen Gelegenheit zu möglichst freier Entfaltung ihrer Kunst gebe. Diese Unterordnung des Dichters unter den Musiker geht bis in formale Einzelheiten hinein: die zahlreichen Wiederholungen kleiner Textphrasen in den meisten Buffoarien sind nicht bloß komische Übertreibungen, sondern ebensoviele Zeichen des Herrscherrechtes der Musiker über die Poeten. Aus demselben Grunde ist die Buffooper aber auch nicht, wie die ernste, ursprünglich vom dramatischen Rezitativ ausgegangen, sondern von der musikalischen Form des Liedes in allen seinen verschiedenen Schattierungen. Ihr enger Zusammenhang mit der italienischen Volksmusik springt sofort in die Augen; im einzelnen fehlen freilich bis jetzt noch die Nachweise. Ihm verdankt sie ihren Hauptvorzug vor der opera seria: ihre Natürlichkeit, die selbst in den Zeiten der Entartung nie ganz verloren ging. Während der Formenschatz der opera seria bis zur schließlichen Alleinherrschaft der Dacapoarie erstarrte, hat sich die Buffooper des Rechtes freierer Gestaltung niemals begeben. Sie kennt das einfache Strophenlied so gut wie die zwei-, drei- und vierteilige Arie und noch größere, zusammengesetzte Formen, und mit dem feinen Sinn des Italieners für klare Formgebung haben die Komponisten diesen ganzen Reichtum dem jeweiligen dramatischen Zweck dienstbar zu machen verstanden. Auch in der inneren Einrichtung herrscht größte Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit; die Melodik hat zwar im Laufe der Zeit eine eigene, kunstvolle Buffosprache geschaffen, dabei aber wiederum nie die Fühlung mit der Volksmusik verloren. Die Koloratur kennt die opera buffa ebenfalls, jedoch nur, um sich über ihre Unnatur lustig zu machen; sie dient als ein Hauptmittel der Parodie. Ernstgemeinte Koloraturen seriösen Stils schleichen sich erst in der Zeit des Niedergangs ein.

Der Fülle der Formen entspricht nun aber auch ein reicherer und den natürlichen Verhältnissen besser entsprechender äußerer Apparat. Dem Kastratentum blieb die opera buffa verschlossen; sie kannte nur die beiden natürlichen Männerstimmen und brachte namentlich den seit Monteverdi aus der opera seria verschwundenen Baß wieder zu ungeahnten dramatischen Ehren. Aber auch Ensemble und Chor haben

hier, ganz ohne Rücksicht auf das ablehnende Verhalten der opera seria, eine stetige und sorgfältige Pflege gefunden. Aus der alten Sitte der Volkskomödie, daß die Darsteller am Anfang und Schlusse der Vorstellung sich vollzählig dem Publikum vorzustellen hatten, haben sich später die beiden wichtigen Formen der introduzione, die oft als selbständige Ensemblenummer vor dem ersten Akt steht, und des Finales entwickelt, aber auch in der Mitte der Akte sind Ensemblesätze nichts Seltenes. Auch das Rezitativ hatte eine andere Aufgabe zu erfüllen, als in der opera seria. Da es sich nicht um vertiefte dramatische Entwicklung handelte, sondern nur um einen dem Alltag abgelauschten, allerdings mit allerhand Spitzen und Lichtern versehenen Dialog, so war das Secco mit seinem flüssigen Parlando ganz an seinem Platze, es brachte die mit echt südländischem Temperament blitzschnell geführten Wortgefechte ohne jede belastende Schwere zum Ausdruck und gab auch dem Schauspieler volle Gelegenheit, seine mimischen Künste spielen zu lassen. Es ist darum kein Wunder, daß das Seccorezitativ in der komischen Oper früher zu voller Durchbildung gelangt ist, als in der tragischen. Auch das begleitete Rezitativ wurde, wenn auch in bescheidenerem Maße, aufgenommen; die größten Wirkungen erzielte es allerdings, wenn es die großen Akkompagnatos der opera seria zu parodieren hatte.

Man sollte denken, daß auf Grund dieser Vorzüge die opera buffa der seria bald den Rang abgelaufen hätte. Dem ist aber keineswegs so. Der Rationalismus hatte für solche ungeschlachte Volkskunst nur wenig übrig, und deshalb mußte sie sich lange Zeit mit Dichtern zweiten und dritten Ranges begnügen, selbst Goldoni gesteht die Minderwertigkeit seiner Texte ein[1]. Göthe dagegen nahm die italienischen Buffotexte in Schutz; er erkannte mit feinem Blick, daß sie nicht allein nach dem Dichter, sondern auch nach dem „Komponisten und Akteur" beurteilt werden müßten[2]. Das ist auch heute noch der allein gerechte Standpunkt; wir haben kein Recht, das Verdammungsurteil der damaligen Anhänger der opera seria[3] einfach nachzusprechen, das sich allein auf die dichterische Seite der Buffooper stützt. Auch darf nicht vergessen werden, daß auch die Buffooper, nachdem sie allmählich anerkannt worden war, begabte Dichter, wie z. B. G. B. Lorenzi, erhalten hat.

[1] Memor. II 226 f. [2] Ital. Reise Werke (Jub.-A. Bd. 27, S. 157, 186 f., 233). Briefwechsel mit Zelter (Reclam) I 322. [3] Goldoni, Mem. II 305. Arteaga, Rivoluzioni c. 15. III 140 ff. Noch Jahn (I⁴ 235) urteilt ebenso.

Mit dieser Anerkennung ging es freilich nur sehr langsam. Den Buffonisten öffneten sich meist nur die kleineren Theater, oft mußten sie sich sogar mit Scheunen u. dgl. begnügen[1]. Etwas vom alten fahrenden Komödiantentum haftete ihnen noch lange an; damit hängt auch ihre Sorglosigkeit den Partituren gegenüber zusammen, durch die uns so manches wertvolle Werk verloren gegangen ist.

Die Buffokunst tritt uns in zwei Formen entgegen, als Intermezzo und als Volloper. Die frühere Annahme, daß sich die zweite Form aus der ersten allmählich entwickelt habe, läßt sich nach den neuesten Forschungen nicht mehr aufrecht erhalten. Beide gehen vielmehr zeitlich nebeneinander her, und auch in der Blütezeit der Volloper ist das Intermezzo keineswegs verschwunden. Seine ersten Spuren tauchen in der venezianischen Oper auf, wo mitten in die ernste Handlung komische Szenen eingelegt werden, deren Hauptträger das Dienervolk ist; häufig ist damit eine Parodie der vorhergehenden ernsten Szene verbunden[2]. Die Verwandtschaft dieser servi ridicoli mit den Masken der commedia dell'arte ist unverkennbar[3]. Aber um dieselbe Zeit trat auch die komische Volloper ins Leben, für die bereits im 16. Jahrhundert durch die Madrigalkomödien der Striggio, Croce, Vecchi und Banchieri der Boden bereitet worden war. Ihre Heimat wurde Rom und ihr Begründer durch eine seltsame Fügung des Schicksals ein späterer Papst, Clemens IX., der Kardinal Giulio Rospigliosi, mit seinen beiden komischen Dichtungen Che soffre speri, komponiert 1639 von V. Mazzocchi und M. Marazzoli, und Dal male il bene, komponiert 1654 von A. M. Abbatini und Marazzoli[4]. Beide Werke sind zugleich die ersten Versuche, die Buffooper durch Anlehnung an literarische Vorbilder zu veredeln: jenes weist auf die toskanische Bauernkomödie, dieses gar auf Calderon hin. Und bereits trifft diese ersten Stilisierungsversuche dasselbe Los wie die meisten späteren: die heiteren, volkstümlichen Partien sind den ernsteren künstlerisch entschieden überlegen, und eine organische Verschmelzung beider zu einem Kunstwerk höherer Ordnung will nicht gelingen. Die Musik aber enthält bereits wichtige Bestandteile der späteren Buffokunst: das Seccorezitativ für den Dialog, die volkstümlichen Tanzliedformen der geschlossenen Nummern und die Ensembles an den

[1] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 36 f. [2] Kretzschmar Vj VIII 7 ff. [3] Namentlich der Stotterer (Tartaglia) ist sehr beliebt. [4] H. Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. ital. Oper I 87 ff. Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. Mus. IV³ 513 ff.

Aktschlüssen, die freilich noch durchweg rein musikalischen und keinen dramatischen Charakter tragen. In J. Melanis »Tancia« (Florenz 1657) kreuzen sich bereits römische und venezianische Einflüsse; die groteske Teufelsbeschwörung des dritten Aktes ist zugleich innerhalb der voll entwickelten Buffooper das erste Beispiel einer Parodie der opera seria im großen Stil[1] und schlägt damit ein Thema an, das fortan bis in Mozarts Zeiten hinein in der Buffokunst ständig wiederkehrt. Es ist der erstere größere feindliche Zusammenstoß der beiden Operngattungen und ein Beweis dafür, wie stark die Gegnerschaft des alten Renaissancekunstwerks schon damals angeschwollen war. Die opera seria hat fortan keine unbarmherzigere und zugleich hartnäckigere Kritikerin gefunden als die Buffooper.

In Neapel treffen wir zur selben Zeit mit F. Cirillos Orontea (1654) einen namhaften Beitrag zur komischen Volloper[2], und diese Stadt hat seit dem Eingreifen A. Scarlattis die Führung auch in der Buffokunst übernommen. Scarlatti[3] hat zunächst nach venezianischem Vorbild mit komischen Episoden begonnen, die er zwanglos in seine ernsten Opern einstreute. Allmählich aber erhalten sie ihre bestimmte Stelle an den Aktschlüssen, zugleich kommt die Sitte auf, sie aus einer Oper in die andere zu verpflanzen; kurz darauf lösen sie sich überhaupt von der opera seria los, erhalten eine eigene kleine Handlung und füllen so als selbständige »intermezzi« die Zwischenakte der ernsten Oper aus. Wer den entscheidenden Schritt getan hat, ist nicht sicher festzustellen, zweifellos hat jedoch J. A. Hasse mit seinen Intermezzi von 1723—1730 einen großen Anteil daran[4].

Der Stil in Scarlattis komischen Szenen, deren Träger in der Regel ein altes, Tenor singendes Weib und ein junger Diener sind, enthält in mehr oder minder deutlichen Ansätzen bereits alle Merkmale der späteren Kunst: die volkstümlichen Sicilianos (mit der beliebten neapolitanischen Sext), aber auch die Keime jener naturalistischen Melodik, die die Späteren dann mit höchster Kunst weiter ausgebildet haben. Mit ihr hat auch die Musik an dem für diese ganze Art von Komik bezeichnenden Schwanken zwischen Illusion und Wirklichkeit teil-

[1] Speziell der Beschwörungsszene in Cavallis Giasone (1649) I 15, vgl. Goldschmidt S. 121, 371 ff. [2] D'Arienzo S. 25 ff. [3] E. Dent, A. Scarlatti 1905, S. 127 ff. 48 f. [4] Auch die Intermezzi von Scarlattis Scipione nelle Spagne (1714) wurden 1730 in Bologna als selbständiges Stück gegeben.

genommen. Der Sänger fällt hier sozusagen aus der Rolle, er läßt seine Melodien plötzlich in primitive Skalengänge u. dgl., ja sogar ins Secco übergehen, oder er plappert auf kurzen, kleinen Motivchen unaufhörlich herum, die oft mehr bloßen Interjektionen gleichen als musikalischen Gebilden[1]. Namentlich das rasche parlando wird von jetzt ab bis weit über Mozart hinaus zum Hauptkennzeichen des italienischen Buffostils. Auch die Instrumentation tritt schon bei Scarlatti mit großer Wirkung in den Dienst der Komik[2].

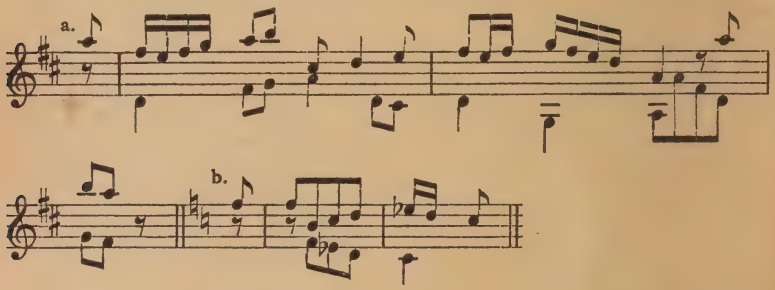
In seinem Trionfo dell'onore (1718) hat Scarlatti aber auch noch eine volle Buffooper geschrieben[3], ein merkwürdig frisches und fortschrittliches Stück, besonders auch deshalb, weil es von dem später üblichen neapolitanischen Dialekt absieht. Die weitere Entwicklung hat allerdings nicht daran angeknüpft, sondern an eine primitivere Kunstart, als deren erstes Erzeugnis der von Mercotellis gedichtete und von Orefice komponierte Patrò Calienno della Costa 1709 gilt. Wir kennen von ihm und seinen nächsten Nachfolgern nur die im neapolitanischen Dialekt gehaltenen Texte[4]. Diese »cummedeja in museca« spiegelt das Volksleben des vizeköniglichen Neapel getreu wieder. Neben den einheimischen Volkstypen erscheinen spanische Soldaten, armenische Händler, ja sogar die türkischen Erzfeinde, dazwischen drängen sich die alten Masken, Pulcinella mit seiner Zeza, der capitano Spavento als Matamoros (Mohrentöter) usw. Die Texte und sicher auch die Musik schöpften fast ausschließlich aus dem Volkslied, beim Spiel selbst mag die Improvisation noch eine große Rolle gespielt haben.

Partituren sind uns erst aus der folgenden Zeit Vincis, Leos und Pergolesis[5] erhalten. Hier haben sich die Texte bereits verändert: neben den rein komischen und volkstümlichen Szenen stehen empfindsame, ernstere, die nicht im Dialekt gehalten sind und erstmals den Einfluß Metastasios aufweisen.[6] Dessen Stern war damals eben im Aufgehen: ja er soll sich mit den in die Didone (1724) eingelegten Intermezzi, einer gelungenen Parodie auf das Gesangsvirtuosentum, selbst

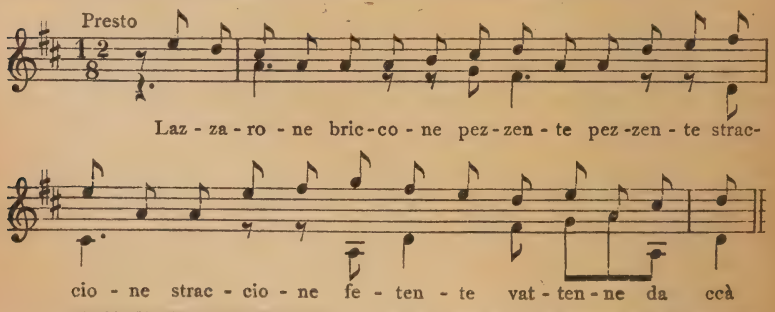
[1] Beispiele bei Dent S. 52, 126. [2] Vgl. das Fagott in Delbos Arie, Prigionero fortunato I 5. [3] Dent S. 127, wo auch auf die Ähnlichkeit des Textes mit Mozarts Don Giovanni hingewiesen wird. [4] Vgl. Scherillo S. 102 ff. [5] Außerhalb dieser Reihe steht F. Conti mit seinem 1719 für Wien geschriebenen Don Chisciotte in Sierra Morena. Mattheson, Critica musica I 98. J. A. P. Schulz bei Gerber N L I 772. [6] Scherillo S. 105 ff.

als Buffodichter versucht haben, freilich steht seine Verfasserschaft keineswegs sicher fest[1].

Vinci, der ganzen Art seines Talentes nach[2] der geborene Buffokomponist, hat gleich mit seinen »Zite 'n galera« (1722) ein Muster der Gattung geschaffen[3]. Auch er schöpft noch aus dem Vollen der neapolitanischen Volksmusik, hat aber daneben den künstlerischen Ausdruck des Komischen um eine ganze Reihe melodischer Typen dauernd bereichert. Er und seine Zeit lieben die kurzen, hüpfenden Motive, oft synkopiert oder mit Schleifern an den Phrasenschlüssen (Zite I 5, 12):



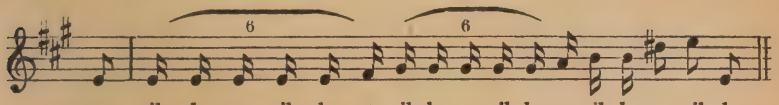
Die — nicht selten in Moll stehenden — Sicilianos sind auffallend stark vertreten, sie tragen alle Merkmale süditalienischer Volksmusik. Auch die raschen Prestosätze im dreiteiligen Takt mit lauter gleichen Noten, die von jetzt an ein Hauptkennzeichen des komischen Stiles bilden, sind ursprünglich wohl irgend einer bestimmten Abart des Volksliedes entnommen, vgl. das Scheltlied Ciccariellos (III 9):



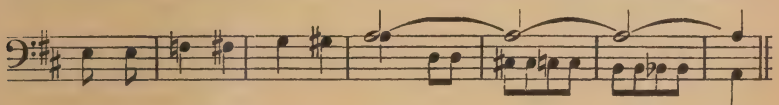
[1] Auffallend ist, daß Metastasio selbst diese Stücke niemals erwähnt. [2] S. o. S. 232. [3] Ausführlich darüber d'Arienzo S. 73 ff. Sonst kommen von Vinci noch die in seine Ernelinda (1726) eingelegten Intermezzi in Betracht, das übrige ist nicht erhalten.

Ein weiteres Überbleibsel aus der älteren Kunst sind die Kuckucksrufe (I 12) und Echos (II 11).

Aber Vinci zeigt sich bereits auch als Meister drastischer Komik. Er liebt es, in seine Gesänge ganz überraschend Rezitativpartien einzuschieben. So findet sich in dem flotten, marschmäßigen Duett (III 9)[1] plötzlich folgende Partie:



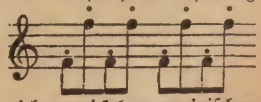
In der Arie des Capitano (III 6) wird zur Zeichnung des Bramarbas außer zwei Trompeten auch noch die Koloratur, im zweiten Intermezzo der Ernelinda in der Doktorarie Questo è il mio recipe die Chromatik:



parodistisch verwertet.

Formell ist bei Vinci besonders wichtig das Eindringen der Arienform neben den volkstümlichen Gesängen, und zwar zumeist als dreiteilige Dacapoarie mit allen damaligen Kennzeichen mit Ausnahme der Koloratur[2]. Das ist ein weiterer Beweis dafür, daß auch die Buffooper mehr und mehr den Anschluß an die höhere Kunst suchte. Die Ensemblesätze sind, wie bei Scarlatti, noch rein musikalisch, nicht dramatisch; das Terzett II 13 hat sogar die Form der Dacapoarie. Von den Finales ist das dritte schon durch den Beisatz cantano e suonano nach altem Komödienstil als Abschied des Personals vom Publikum gedacht, das zweite, eine volkstümliche Zankszene, ist trotz dem immer wiederkehrenden »vecchia mascarone« Colangelos ebenfalls rein musikalischer Art[3]. Der selbständige Anteil des Orchesters ist noch

[1] D'Arienzo S. 87 ff. [2] Eine merkwürdige Zwischenform zeigt Belluccias Arie I 2 mit den Wiederholungszeichen im ersten Teil. [3] Das erste ist unvollständig erhalten, aber wegen seiner durchgehenden Violinfigur



bemerkenswert. Es ist der erste Ansatz zu der späteren, reich entwickelten motivischen Arbeit im Orchester. Über die Finales dieser Meister im allgemeinen vgl. E. Dent SIMG XI 547 ff., XII 112 ff.

sehr bescheiden; ganze Strecken werden von den Singstimmen überhaupt allein gesungen.

Demselben Stile gehören die Buffoopern L. Leos an, nur daß die Neigung zu ernsteren Gesängen bei ihm bereits stärker ist als bei Vinci. Er ist auch als Buffokomponist solider in seiner Arbeit, aber auch drastischer in seiner Komik, was sich namentlich in seinen parodistischen Stücken zeigt[1]. Seine Finales sind zwar mannigfaltiger und ernster gearbeitet[2], auch taucht im Matremonio annascuso bereits die Teilung in zwei Sätze auf, aber von dramatischem Fortschritt ist auch hier noch nichts zu verspüren. Dagegen ist das Orchester bei ihm selbständiger bedacht. Sind doch von ihm auch die ersten komischen Ouvertüren erhalten: sie sind, wie die ernsten, dreisätzig, nur daß Leo für den Schlußsatz das Menuett bevorzugt (La semmeglianza di chi l'ha fatta 1726, Matremonio, Alidoro); in das Menuett der Sinfonie des Matremonio ist sogar noch ein Balletto mit zwei konzertierenden Orchestern eingefügt.

Ihren ersten klassischen Höhepunkt erreichte die neapolitanische Buffokunst in Pergolesis Intermezzo La serva padrona (1733)[3]. Daß der Meister mit diesem Werke höher hinaus wollte, beweist sein Verzicht sowohl auf den Dialekt als auf den nachgerade zum Überdruß häufig auftauchenden Siciliano. Der frische Volkston ist zwar beibehalten, aber im Dienste der Charakteristik stilisiert, bei dem listigen Volkskinde Serpina tritt er deutlicher hervor als bei dem grämlichen alten Pantalone Uberto. In der komischen Charakterzeichnung und in dem genialen Ausschöpfen der jeweiligen Situation besteht der Hauptfortschritt des Werkchens; sehr fein sind dabei auch einzelne motivische Anklänge verwandt. Die Charaktere selbst sind nichts weniger als neu, aber die individuelle Freiheit ihrer Behandlung stempelt das Stück zu einem klassischen Werk seiner Art, das an Wirkung bis auf heute nichts eingebüßt hat. Seine Spuren finden wir denn auch auf Schritt

[1] Lo matremonio annascuso (1727) parodiert I 5 die Seesturmgleichnisarien und II 6 die Schäferei der opera seria in ergötzlichster Weise. [2] Das Quartett im Alidoro von 1740 (I 14) ist z. B. ein Kanon. [3] Es hat bekanntlich durch die Pariser Aufführungen von 1752 mittelbar den Anstoß zur Begründung der französischen opera comique gegeben. Damals erhielt es zugleich verschiedene französische Einlagen, die dann später auch in die deutschen Klavierauszüge übergegangen sind. Auf die alte italienische Buffogestalt geht die neue deutsche Übersetzung und Bearbeitung von H. Abert zurück (München, Wunderhornverlag 1910).

und Tritt wieder[1]. Pergolesis komische Vollopern folgen dagegen mit Dialekt und volkstümlichen Satztypen den hergebrachten Mustern. Stofflich sind sie bemerkenswert teils durch parodistische, teils durch rührselige Züge[2], formell durch den Versuch, die Arienform der Ensembles mit gesteigerten dramatischen Leben zu erfüllen[3].

In der nächsten Komponistengeneration erreicht die Buffokunst ihre höchste Blüte, die uns zugleich unmittelbar an Mozart selbst heranführt. Allerdings nimmt sie damit zugleich, und zwar schon rein dichterisch, ein erheblich verändertes Gepräge an. Im Grunde schlug sie denselben Weg ein, wie die gleichzeitige gesprochene Komödie: sie suchte sich von dem Geist der alten Stegreifposse zu befreien und zu einem feineren musikalischen Lustspiel durchzuarbeiten, und es ist kein Zufall, daß gerade Goldoni dabei die Hauptrolle spielt. So werden vor allem die alten Charaktermasken in die Nebenrollen der Diener usw. verwiesen und der Dialekt auf sie beschränkt. Dafür treten ernstere Gestalten (parti serie) in den Vordergrund, namentlich Liebespaare, deren wechselvolle Schicksale den Hauptinhalt der Stücke bilden. Vollständig verdrängen ließen sich die alten komischen Figuren freilich nicht, ja sie wurden sogar noch um einige vermehrt, wie z. B. den durch Trinchera eingeführten Notar. Überhaupt hat die musikalische Komödie ihrer kunstmäßigen Stilisierung einen weit hartnäckigeren Widerstand entgegengesetzt als die gesprochene, und zu einer Verschmelzung der beiden entgegengesetzten Welten von Ernst und Scherz im Sinne Shakespeares ist es überhaupt nicht gekommen. Die Lust an derber Situatonskomik behält meistens die Oberhand über alle feineren Regungen; an tollen Verkleidungen und Verwechslungen, plumpen Mißverständnissen, Trunkenheits-, Prügel- und Duellszenen ist nach wie vor kein Mangel, und vor allem nimmt nunmehr die Verspottung der opera seria einen erneuten Aufschwung, und zwar sowohl was ihren äußeren Apparat, als ihren musikalischen Stil mit ihren Liebes- und Geisterszenen, ihren Gleichnisarien und Akkompagnatos betrifft.

Mit der Einführung der sentimentalen Liebespaare beginnt auch

[1] So schon in Leos Alidoro (1740) I 8 (questa cosa) und 11 (chiano meo), dann in Majos Intermezzi von 1752 (Rom, Bibl. Casanatense) u. ö., auch in der Licenza von Glucks Nozze d'Ercole und in Mozarts Finta semplice (s. o. S. 132). [2] Vgl. seinen Maestro di capella, die Hauptopernparodie seit den Intermezzi von Metastasios Didone. [3] Vgl. namentlich das Terzett im 2. Akt des Frate nnammurato (1732).

die Intrige in der Buffooper eine erhöhte Rolle zu spielen. Meist handelt es sich um Heiratsgeschichten, worin die Liebenden nach mancherlei Fährlichkeiten, unter denen namentlich auch das Entführungsmotiv eine große Rolle spielt, schließlich vereinigt werden; auch der ungetreue Liebhaber, der nach mancherlei Seitensprüngen im Stile Don Giovannis schließlich reumütig zur duldenden Braut zurückkehrt, ist eine beliebte Figur. Mit diesen rührenden Gestalten hat nun aber die opera seria an der übermütigen Schwester ihre Rache genommen. Denn gerade an ihnen offenbart sich der wachsende stilistische Einfluß Zenos und Metastasios besonders deutlich. Ihr galantes Pathos, ihr zierlicher Redeschmuck nisten sich jetzt auch in der Buffopoesie ein und haben die Komponisten mehr als einmal bis in die Koloratur hinein in die gefährliche Nähe der opera seria gedrängt. Selbst deren aufklärerischer Zug macht sich bemerkbar, hier in dem aufdringlichen, meist schon bei den Namen (Buonafede, Tagliaferro) beginnenden Betonen einer bestimmten Eigenschaft einer Figur, dort in einem moralisierenden Untertitel eines Stücks (vgl. Don Giovanni ossia il dissoluto punito). So trieb die opera buffa wie von selbst dem bürgerlichen Rührstück zu. In Piccinnis Buona figliuola (La Cecchina, Text von Goldoni, aufgeführt 1760 zu Rom) ist diese Wandlung vollendet: ihr Inhalt ist die rührende Geschichte eines weiblichen Findelkindes, das sich nach harten Prüfungen als vornehme Dame entpuppt[1] und so mit dem geliebten Marchese schließlich vereinigt wird; von Komik im älteren Sinn ist keine Spur mehr zu finden. Der ungeheure Erfolg des Werks bewies, wie sehr es den empfindsamen Neigungen der Zeit entsprach. Wichtig ist seine Quelle, Richardsons Roman Pamela (1740), dessen Tugendschwärmerei damit auch von der Opernbühne Besitz ergreift. In den dichterisch meist weit tiefer stehenden Nachfolgern der Cecchina sinkt die ganze Gattung mit ihrer Empfindelei und selbstgefälligen Philistermoral zur richtigen Theaterspeise herab, selbst die komischen Bedienten usw., die jetzt zur Unterhaltung des Publikums wieder auftauchen, nehmen etwas von diesem hausbackenen Ton an.

Mit den geschlossenen Charakteren der opera seria können sich

[1] Diese von nun an sehr häufigen Erkennungsszenen werden in Piccinnis Sposo burlato (1772) II 1 verspottet: un personaggio che si sia perduto, si riconosce a un neo, a un segno che ha sul braccio, a una medaglia antica, ad un monile, al tratto ed al portamento signorile.

diese sentimentalen Helden und Heldinnen freilich nicht messen. Wirklich tiefe Leidenschaft ist hier noch weit seltener als dort, da das Publikum sich vor ihr scheute. Die Jünglinge zeichnen sich zwar durch gesellschaftliche Liebenswürdigkeit und persönlichen Mut aus, in ihrem Liebesgefühl aber haben sie etwas merkwürdig Ausdrucksloses. Am besten sind die verführerischen Kavaliersgestalten gelungen, die unmittelbaren Vorgänger Almavivas und Don Giovannis, die, abgesehen von ihrer meist sehr unwahrscheinlichen Bekehrung, stark von dem Zauber der damaligen Gesellschaftskultur berührt sind. Die jungen Heldinnen dagegen ermangeln zwar trotz ihrer mitunter arg verstiegenen Rührseligkeit auch echter Züge nicht, überraschen aber daneben durch oft ganz unvermittelte Flatterhaftigkeit und besonders durch einen sehr nüchternen Sinn, der über der Liebesschwelgerei doch die Hauptsache, die Heirat, nie vergißt. Charakteristisch ist, daß Dichter und Komponisten sie zumeist mit unverhohlener Freude als die Geprellten behandeln: der alte unbarmherzige und gänzlich unsentimentale Buffogeist ließ sich eben niemals ganz austreiben. Überhaupt darf man sich den Gang der Dinge nicht so vorstellen, als ob das Rührstück die alte Buffokunst gänzlich verdrängt hätte. Nach wie vor wurden auch jetzt noch Werke im unverfälschten alten Komödienstil geschrieben, den sich das Volk allen Stilisierungsversuchen zum Trotz nicht rauben lassen wollte[1], und unter dem Namen opera semiseria fand eine Mischgattung eifrige Pflege, die Neues und Altes, Rousseau und neapolitanische Derbheit mehr oder weniger erfolgreich zu vereinigen suchte.

Die Politik fehlt in diesen Stücken bezeichnenderweise nach wie vor fast vollständig. Auch die sozialen Gegensätze treten nicht so scharf heraus wie in der französischen Oper und im deutschen Singspiel. Zwar gelten auch hier die unteren Stände gemeinhin als die nach Charakter und, was dem Italiener weit wichtiger ist, nach Witz und Gewandtheit bevorzugten. Aber auch der Adel kommt zu seinem Recht, und wenn auch die einzelnen Stände und Berufe nach Herzenslust verspottet werden, so fehlen doch die scharfen sozialen Spitzen. Auch die literarische Satire ist schwach vertreten. Wohl machen sich

[1] Bezeichnend ist die im Konservatorium zu Neapel unter dem Namen La Cecchina zitella erhaltene Fassung von Piccinnis Werk, die nicht nur für einzelne Personen den Dialekt, sondern auch komische Episoden alten Stils wieder einführt. Noch Mozarts Così fan tutte ist ein Buffotext älteren Schlages.

die Plänkeleien zwischen Goldoni und Gozzi bisweilen bemerklich[1], und bei der Schilderung der beliebten Blaustrümpfe fällt mancher literarische Hieb ab[2], auch weht in der Zeichnung der auftretenden Franzosen etwas von dem Geiste der Satire Maffeis und Alfieris gegen die Gallomanie der Zeit. Aber im ganzen gilt der Spott weit mehr den allgemeinen Typen als einzelnen Erscheinungen und Strömungen des Tages. Eine Ausnahme macht allein die Parodie der opera seria, die jetzt womöglich noch üppiger ins Kraut schießt als früher und auch vor Gluck nicht halt macht[3].

Eine besondere Rolle fällt gerade dabei Venedig zu, dessen Bühnen sich in der komischen Oper mehr von dem früheren Sondergeist bewahrten als in der tragischen. In dieser Demokratie wehte eine schärfere satirische Luft als in dem vizeköniglichen Neapel, und schon im 17. Jahrhundert hat sich die Travestie der antiken Sage dort ganz besonderer Gunst erfreut. Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ging die schärfste Satire, die je auf die opera seria und ihren Betrieb geschrieben wurde, von Venedig aus, Marcellos »Teatro alla moda«, dessen Geist alsbald auch die Buffodichtung erfaßte. Das Haupt dieser venezianischen Buffooper war G. M. Buini (gest. 1739), Dichter und Komponist zugleich, von dessen Schaffen wir leider nur die Texte kennen[4]. Nun war zwar allerdings die Theatersatire, wie gezeigt wurde[5], auch den Neapolitanern nicht fremd, aber sie taucht bei ihnen doch nur gelegentlich auf, während sie in Venedig geradezu zu einer besonderen Unterart der Buffooper entwickelt wurde. Der Dichter Goldoni und der Komponist Galuppi, beide aus Venedig, haben von diesem eigentümlichen, stark dem „Aktuellen" zugewandten Buffogeiste ihrer Heimat nachhaltige Anregungen empfangen[6].

[1] So in der Bella verità (1762). [2] Hierher gehört auch die Satire auf den gelehrten Gräzisten Sav. Mattei in G. B. Lorenzis »Socrate immaginario« (1775), einem der besten Buffotexte der Zeit. [3] S. weiter unten. In Anfossis Geloso in cimento II 9 meint Fabio, der soeben einen Operntext gelesen hat: »Oh quanto che impazziscono i poveri poeti nel compor questi drammi!« [4] Vgl. E. Dent, SIMG XIII 329 ff. [5] S. o. S. 407. [6] Besonders lehrreich ist Goldonis Oper La bella verità (1762), Musik von Piccinni. Sie handelt von der Einstudierung einer ernsten Oper. Da tritt zunächst der Impresario auf, der sein hartes Los mit den Worten beklagt: il mestiere è malandrino, ma nol posso abbandonar; im 1. Finale wird er von seinen Sängerinnen, die das Unmöglichste von ihm verlangen, nach verschiedenen Wutanfällen durch Koketterie doch noch herumgebracht. Aber auch dem Theaterdichter wird übel mitgespielt. Sehr abfällig heißt es I 8

Ein ganz entgegengesetztes Gebiet erschloß der Buffooper der Neapolitaner Fr. Cerlone (gest. um 1816), der Gozzi der ganzen Gattung: die Welt des Wunderbaren und Märchenhaften, wobei er freilich über bloße Illusionskunststücke selten hinauskommt[1]. Man merkt überhaupt, wie mit der steigenden Beliebtheit der Gattung auch der Stoffhunger unter den Dichtern wächst und sie mitunter zu recht verstiegenen und sinnlosen Erfindungen treibt.

Der künstlerische Wert dieser Dichtung, in der die schärfsten Gegensätze oft ganz unvermittelt durcheinanderwirbeln, steht nach wie vor nicht sehr hoch; sie folgt mit wenigen Ausnahmen dem Modegeschmack und hat denn auch der Zeit sehr bald ihren Zoll zahlen müssen. Nur einzelne Dichter ragen mit höheren dramatischen Ansprüchen aus der Masse hervor: neben Goldoni selbst G. B. Lorenzi (ca. 1719—1805) und G. B. Casti (1721—1803). Unter ihren, besonders Castis Händen stößt die opera buffa die letzten Merkmale ihres neapolitanischen Ursprungs ab und wird zur allgemein italienischen Musikkomödie.

Ein weit erfreulicheres Bild gewährt die musikalische Seite. Das Herrenrecht, das die Buffooper auch jetzt noch den Komponisten zugestand, haben sie nach Kräften auszunützen verstanden, und die Freiheit der Gestaltung hat ihre Phantasie weit stärker angeregt, als es die opera seria mit ihren strengen Regeln je vermochte. Sie haben diesem seltsamen Gemisch von Komik und Empfindsamkeit erst zu wirklichem Leben verholfen und ihm die stilistische Einheit verliehen,

von seiner Tätigkeit: quando il libretto è fatto, forse si è fatto il men; gegen die Wünsche der Sänger darf er überhaupt nicht aufmucken, und im 1. Finale herrschen sie den Verzweifelten an: „Schreibt doch einfach hin, was kein Mensch versteht." Nicht viel besser ergeht es dem maestro al cembalo. Auch er ist ein notwendiges Übel, und für die Liebesbedürfnisse der Sängerinnen kommt er nur so lange in Betracht, als kein vornehmer Herr da ist; die Theaterliebe gilt ihm, wie dem Alfonso Mozarts die Weibertreue, als der Phönix, den „noch niemand sah". Auch der Theaterschneider erscheint, um die Toilette der zeternden Damen in Ordnung zu bringen. Wichtig ist fernerhin auch das Lob Bolognas als besonders guter Theaterstadt (I 4) und der komische Streit über den Tanz (III 7—10). Ein ähnliches, an Marcellos »Teatro alla moda« gemahnendes Kulturbildchen findet sich in Jommellis »La Critica« (1766), wo außerdem noch das Kastratentum und der Gegensatz zwischen italienischer und französischer Oper komisch behandelt werden. Vgl. dazu noch Chiaris »Amore in musica« (1760). J. Haydns »Canterina« (1767), Gaßmanns »Opera seria«, Guglielmis »Impresa d'opera« (beide 1769) u. a. Absenker dieses Geistes sind Mozarts „Schauspieldirektor", Lortzings „Opernprobe" und neuerdings R. Strauß' „Ariadne auf Naxos". [1] Scherillo S. 496 ff.

die die Poeten nur zu häufig vermissen ließen. Kein Opernkomponist ließ es sich nehmen, neben der ernsten auch die heitere Oper ausgiebig zu pflegen, und den meisten sind hier bedeutendere Würfe geglückt als dort. Zu Mozarts Zeiten hatte die italienische Buffooper eine solche Höhe der Entwicklung erreicht, daß sie auf ihrem eigenen Gebiete kaum zu überbieten war.

Am geringsten ist der Fortschritt in der Melodik, soweit sie in volkstümlichem Grunde wurzelt. Hier geht es nach wie vor mehr prickelnd und lustig als originell zu, dieselben kleinen, hüpfenden Motive, dieselben kurzen freien Vorschläge, dieselben Melodien in lauter kleinen Notenwerten kehren immer wieder, und auch die alten rhythmischen Typen, voran der Siciliano, lassen sich nicht verdrängen. Ebenso einfach bleiben Harmonik und Satzführung; die Melodien sind meist auf Terzen- und Sextenbegleitung angelegt, und auch die harmonischen Überraschungen beschränken sich nach wie vor auf den plötzlichen Wechsel von Dur und Moll. Dagegen wird sowohl jene naturalistische Buffosprache, die auf geordnete Melodiebildung überhaupt verzichtet, als namentlich der dramatische Anteil des Orchesters gegen früher ungeahnt erweitert. Hier sind die bisherigen Ansätze zu einem System ausgebaut worden, das dem musikalischen Drama weit über die Grenzen der Buffooper hinaus neue Ausblicke erschlossen hat.

Der Einfluß des Metastasianismus auf die Texte hat nun freilich auch die Musik insofern in Mitleidenschaft gezogen, als er eine ganze Reihe wirklich ernst und nicht wie früher parodistisch gemeinter Gesänge hervorrief, die namentlich den Liebespaaren in den Mund gelegt werden. Sie gleichen nach Form und Charakter denen der opera seria oft aufs Haar, bis in die schweifenden Koloraturen hinein. Zwar hat die Neigung, die Koloratur parodistisch zu verwenden, auch jetzt noch das Übergewicht, aber daneben steht doch eine Minderzahl von Fällen, wo davon keine Spur mehr zu bemerken ist. Auch hier war es die Rücksicht auf die Sänger, die die Komponisten, und unter ihnen auch Mozart, zu dieser Stilvermischung veranlaßte.

Der Formenschatz wird schon insofern reicher, als die unter Vinci drohende Vorherrschaft der Dacapo-Arie beseitigt wird; sie wird jetzt im wesentlichen auf die der opera seria am nächsten stehenden Gesänge beschränkt. Dagegen erfährt nunmehr neben den volkstümlichen Liedformen die eigentliche Buffoarie eine besondere Pflege. Ihre

Hauptform, die oft unter dem Namen Kavatine läuft, ist die zweiteilige, häufig wird ihr eine steigernde Coda (Stretta) angehängt, die sich bisweilen zu einem besonderen Satze auswächst. Daneben erscheint aber auch die vierteilige Arie, ja auch zusammengesetzte Bildungen, zu Mozarts Zeiten namentlich die Verbindung eines langsamen Teils mit einem raschen, und endlich die Rondoform.

Die größte Veränderung aber erfuhr das Formenbild der Buffooper durch die gesteigerte Bedeutung der Ensembles (pezzi concertati). Mehr und mehr durchbrechen sie die gewohnte Reihenfolge von Rezitativ und Arie, und auch ihr Bau nimmt immer freiere Formen an; nur das Anfangsstück, die introduzione, die auch jetzt noch mit Vorliebe als besondere Nummer zwischen Sinfonie und erstem Akt gezählt wird, neigt auch in dieser Periode noch den volkstümlichen Formen des Refraingesanges und Rondos zu. Der folgenschwerste Schritt aber, der jetzt getan wurde, betrifft die Stellung und den Ausbau der Finales. Zunächst handelte es sich um die beiden ersten Aktschlüsse, erst im weiteren Verlaufe wurde auch der dritte, der sich geraume Zeit noch mit einem einfachen, heiteren Schlußgesang hatte begnügen müssen, zu einem vollen Finale ausgestaltet.

Über die Geschichte dieser nicht allein für die Buffooper so überaus wichtigen Form herrschen auch heute noch zum Teil recht unklare Vorstellungen, weil man, wie so oft in Operndingen, über der musikalischen Seite die dichterische zu vergessen pflegt. Alle bisher besprochenen Finales sind ihrem Texte nach nichts als lyrische Ausklänge einer bereits abgeschlossenen Handlung. Entweder entlädt sich die vorausgegangene dramatische Spannung in einem mehr oder minder bewegten Stimmungsbild oder gar, wie bei den Opernschlüssen, nach altem Buffobrauche in einer allgemeinen, heiteren Schlußmoral, die ebensosehr dem Publikum wie den Darstellern selbst gilt. Mögen diese Stimmungsbilder im Einzelnen noch so fein abschattiert sein, dramatisch im eigentlichen Sinne sind sie nicht, denn die Handlung schreitet nicht fort, so wenig wie bei der Soloarie. Darum waren diese Ensembles auch musikalisch ohne weiteres mit dem bestehenden Formenschatz, namentlich der dreiteiligen Arie, zu bewältigen. Es sind fast ausschließlich mehrstimmige Arien[1], von den Einzelarien nur durch den volleren

[1] Auch die zweiteiligen Finales bei Leo (Matremonio nnascuso) und Jommelli (Don Trastullo) sind zwar formell freier gehalten, verlassen aber trotzdem den Boden des rein Musikalischen nicht.

Klang unterschieden und vor allem ohne jeden Versuch, die verschiedenen Teilnehmer von einander zu unterscheiden (Arienfinales). Das mußte sich jedoch von dem Augenblick an ändern, da die Musiker auf den Gedanken kamen, die dramatischen Höhepunkte an den Aktschlüssen, die bisher oft genug im Rezitativ verlaufen waren, in den Finales nicht bloß ausklingen zu lassen, sondern selbst darzustellen. Damit standen sie vor neuen Aufgaben, für die die cyklische Arienform nicht mehr ausreichte. Sie konnten auf verschiedene Art gelöst werden, je nach dem Gewicht, das die einzelnen Meister der musikalischen Form als solcher beimaßen. Am folgerichtigsten und zugleich am dramatischsten geht N. Logroscino vor: er hält sich allein an den Verlauf der Handlung und entwickelt im engsten Anschluß daran seine Musik, modern gesprochen, er komponiert seine Finales durch, ohne jede Rücksicht auf bereits bestehende Formen[1]. Diese überraschend fortschrittliche Art bedeutete die schärfste Absage an den bisherigen Brauch, sie tastete zugleich aber auch empfindlich das Herrenrecht an, das der Musiker in der opera buffa nun einmal grundsätzlich über den Dichter ausübte, und vermochte sich deshalb trotz Logroscinos anfänglichen Erfolgen in der Gunst des Publikums nicht dauernd zu behaupten. Die zweite Art, die man als Kettenfinale bezeichnen kann, besteht darin, daß die darzustellende Handlung in ihre einzelnen Phasen zerlegt wird und diese dann unter Anlehnung an den bestehenden Formenschatz, jede für sich, musikalisch dargestellt werden; die Einheit eines solchen, oft weit über ein Dutzend Glieder umfassenden Komplexes wird durch eine am Anfang, Schluß und häufig auch in der Mitte festgehaltene Grundtonart hergestellt. Diese an Abwechslung besonders reiche Form war für die auf tolle Überraschungen aller Art berechnete Komik vieler Finales vorzüglich geeignet. Sie führte dem Hörer eine Reihe packender Bilder, jedes einzelne in übersichtlicher Form, vor. Aber sie brachte die Komponisten mit dem Augenblick in Verlegenheit, da sie den Versuch machten, die ganzen Komplexe auch innerlich als geschlossene Einheiten aufzufassen und zu behandeln. Sie suchten sich zunächst dadurch zu helfen, daß sie im Verlaufe eines Finales einzelne Abschnitte einfach wiederholten, und erreichten

[1] Von den uns erhaltenen Werken zuerst im Governatore von 1747. Die lange gröblich verkannte Stellung Logroscinos in der Geschichte des Finales hat erstmals H. Kretzschmar (Ges. Aufs. II 374 ff.) klar dargestellt.

dadurch zweifellos auch eine größere Geschlossenheit, aber das Verfahren blieb im Grunde doch im rein Mechanischen stecken. Da erwies sich nun eine dritte Form als weit brauchbarer, die die Wiederholung bestimmter Hauptgedanken zum Gesetz erhob und daraus ein organisches reich gegliedertes Ganzes entwickelte: das Rondo. Das war nun allerdings von Hause aus wieder eine rein musikalische Form, aber sie war weit geschmeidiger als alle andern, sie vermochte sich mit ihrem Gegensatz eines Hauptthemas und verschiedener Seitenthemen den Wendungen der Handlung weit inniger anzuschmiegen und dabei doch mit ihrem immer wiederkehrenden Hauptgedanken die Einheitlichkeit und namentlich die Übersichtlichkeit zu wahren. Voll durchgebildet erscheint diese Rondoform erstmals im ersten Finale von Piccinnis »Buona figliuola«, zugleich einem schönen Beispiel dafür, welche Dienste das mit dem Rondo verquickte Prinzip der Variation dem Drama zu leisten vermag. Ketten- und Rondofinale haben nun in verschiedenen Kreuzungs- und Mischformen, zu denen sich gelegentlich auch noch durchkomponierte Sätze gesellen, die ganze Entwicklung bis Mozart beherrscht. Die Bildungen werden um so reicher und mannigfaltiger, je mehr zu dem Streben nach Einheitlichkeit noch ein weiteres hinzutritt: nach Steigerung. Schon dem Komponistengeschlecht vor Mozart steht der Sinn nicht mehr bloß nach einem drastischen Bilderwechsel, sie suchen vielmehr die Vorgänge psychologisch zu entwickeln und zu erschöpfen, fassen die äußere Situation als Ergebnis seelischer Spannungen auf und suchen diese mit steigender Kunst vorzubereiten, zu steigern und schließlich zu entladen. Es ist bezeichnend, daß diese feinere Art der Komik gerade in Deutschland den höchsten Gipfel ihrer Ausbildung erhalten hat.

Am Eingang dieses Zeitabschnitts klafft allerdings wiederum eine bedauerliche Lücke in unserer geschichtlichen Kenntnis, da uns von einem der Hauptvertreter der Gattung, Rinaldo di Capua (gest. nach 1771) nur ein einziges Werk, La zingara, erhalten ist[1]. Etwas besser sind wir mit dem genannten N. Logroscino (gest. 1763) daran, nach den neuesten Forschungen einem der Hauptförderer des neuen Buffostils[2]. Mit ihm zieht die feinere Buffodramatik, die es bisher nur im Intermezzo zu vollendeten Leistungen gebracht hatte, auch in die komische Volloper ein. Von seiner wichtigsten, das Finale

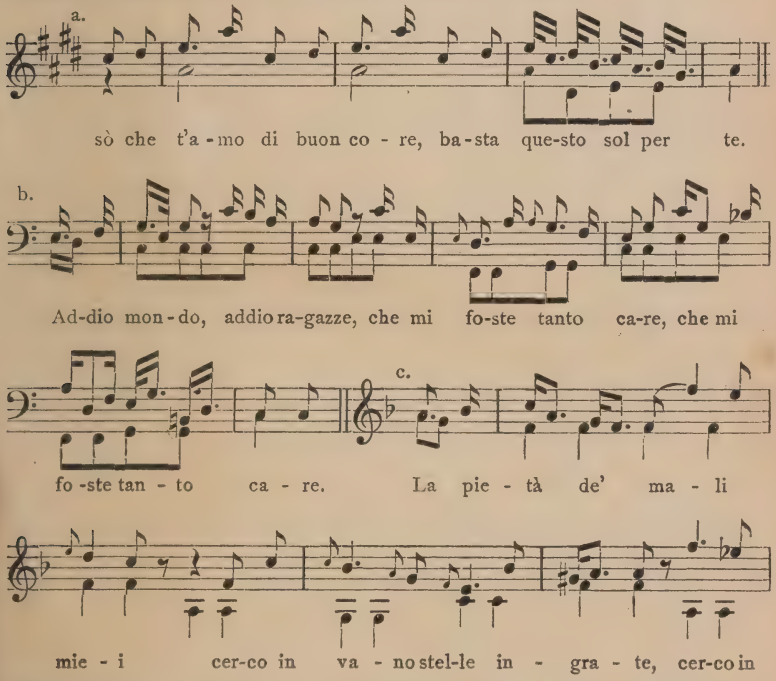
[1] Ph. Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze 1894, 131 ff. [2] H. Kretzschmar a. a. O.

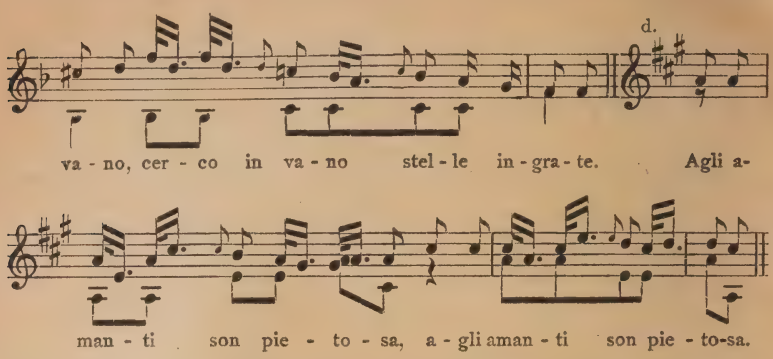
betreffenden Neuerung war bereits die Rede; er hat aber als echter Dramatiker der Buffooper auch sonst viel neues Blut zugeführt, indem er sie von dem Überwuchern des Sicilianos und der Dacapoarie befreite. Wenn sie sich von jetzt an vor der opera seria hauptsächlich durch einen weit lebendigeren Formenreichtum auszeichnet, so ist das ganz wesentlich sein Verdienst. Sein ganzer Buffostil ist das Werk bewußten dramatischen Strebens; alle Errungenschaften seiner Vorgänger, den Gegensatz zwischen Volks- und Kunstmäßigem, das Einflechten rezitativischer[1] oder realistischer Partien in die Melodik, die kurzen, plastischen, oft wiederholten Motive hat er in diesem Sinne weitergebildet und aus eigenem geistigem Besitz bedeutend vermehrt.

Von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern hat zunächst die wesentlich der Erneuerung des ernsten Musikdramas zugewandte Schule Hasses der Buffooper nicht die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet. Jommelli zeigt sich schon in seinem Don Trastullo (1749) als der Meister grotesker Parodie, der er als Buffokomponist auch späterhin geblieben ist. Er, der der opera seria wieder so viel echt dramatisches Leben eingeflößt hat, verspottet sie in seinen Buffowerken bis zum Souffleur und Theaterschneider herab so unbarmherzig wie wenige. Die Hauptvorzüge seiner Kunst, seine kunstvollen Ensembles und sein dramatischer Orchestersatz, sind auch seinen Buffowerken zu Gute gekommen. Seine Ensembles sind zwar meist von einer etwas schwerblütigen Haltung, aber sie gruppieren die Stimmen höchst lebendig und streben auch mit Erfolg darnach, die einzelnen Personen zu individualisieren. Seine letzte und bedeutendste Buffooper, die »Schiava liberata« (1768), die nicht nur in ihren rührseligen Partien, sondern auch in ihren Finales den Einfluß Piccinnis aufweist, wird uns unter den dichterischen Vorbildern von Mozarts „Entführung" nochmals begegnen[2].

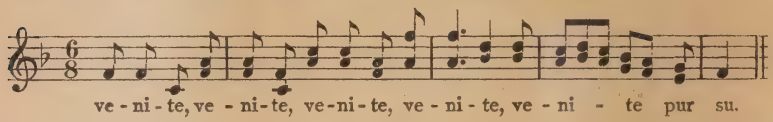
Auch bei Traëtta nimmt die komische Oper neben der tragischen einen verhältnismäßig bescheidenen Platz ein, enthält aber dabei doch Proben eines starken und selbständigen Talentes. Es zeigt sich schon in seiner ersten erhaltenen Buffooper Il Buovo d'Antona (Venedig 1759[3]) in einer Reihe von Stücken von ausgesuchtem malerischem Reiz, wie den Liedern des derben Müllerknechts, der bettelnden Pilger,

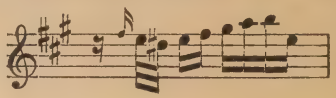
[1] Die aus Mozarts Figaro bekannten, spannenden kleinen Rezitativstellen in den Arien gehen in letzter Linie auf ihn zurück. [2] H. Abert, Jommelli 403 ff.
[3] H. Goldschmidt DTB XIV 1, S. XIV.

einer großen komiſchen Gerichtsarie, einem Schlummerlied, Jagdſtück uſw. Auch der Parodie hat Traëtta neue Seiten abgewonnen, z. B. in der grotesken Viſion des betrunkenen Giannino in den Serve rivali (1766, II 9) oder in den abenteuerlichen Zauber- und Wahnſinnsſzenen des Cavaliere errante (1778); ſelbſt Gluck wird dabei nicht geſchont[1]. Sonſt iſt Traëtta allerdings im Karikieren weit zurückhaltender als die übrigen Neapolitaner und nähert ſich hierin mehr der Art Galuppis; die Zeichnung eines Charakters ſteht ihm mindeſtens ebenſo hoch wie deſſen Verzerrung. Ein Hauptvorzug ſeiner Buffokunſt wie ſeiner tragiſchen iſt ſeine ebenſo vielſeitige wie warme und edle Erfindung, und gerade ſie hat bei Mozart deutliche Spuren hinterlaſſen[2], wie folgende Beiſpiele zeigen[3]:

[1] II 2 hält ſich Guido in ſeinem Zauberwahn für Orpheus und ſtimmt in verzerrter, leiriger Inſtrumentation Glucks Che farò senz' Euridice an (vgl. DTÖ 44a, Anhang). Aber ſchon Meliſſas Arie Agli amanti son pietosa I 5 ſpielt deutlich darauf an. [2] Einige Beiſpiele bei Kretzſchmar, Geſ. Aufſ. II 269. [3] Serve rivali I 8, Cavaliere errante I 1, 7, 5.



Namentlich in den Dreiklangsmotiven des letzten Beispiels berührt er sich häufig mit Mozart, vgl. Buovo d'Antona II. 7:



Der Cavaliere errante weist daneben noch Wiener Einflüsse auf, namentlich in der liedmäßigen Melodik und den sorgfältigeren Mittelstimmen (auch die häufigen Albertifiguren in den zweiten Geigen gehören hierher)[1]. Traëttas Orchestersprache ist außerordentlich beweglich und vielseitig und besonders reich an witzigen tonmalerischen Einfällen (Vogelgezwitscher, Schmiede- und andere Arbeitsmotive), aber auch leichtere Gestalten Mozartscher Prägung wie z. B.:

sind schon dem Buovo d'Antona geläufig[2]. In den Finales verläßt Traëtta zwar nicht wie Logroscino den Boden der musikalischen Form, handhabt sie aber mit genialer Freiheit[3]. Dazu kommen von den Serve rivali ab bedeutungsvolle Wiederholungen früherer Themen in

[1] Im Schlußteil der Ouvertüre des Cavaliere taucht sogar ein Thema von ausgesprochen ungarischer Färbung auf. [2] In der Arie des Guido II 4 erscheint nach dem heroischen Teil auf die Worte: Senti tu adesso il resto, perchè l'istoria è bella, via fatemi un balletto ch'io fò da suonator plötzlich die Solovioline des Ballettgeigers im Orchester. [3] Das zweite Finale des Buovo d'Antona enthält zur Begleitung eines Chitarrone einen graziösen volkstümlichen Rundgesang.

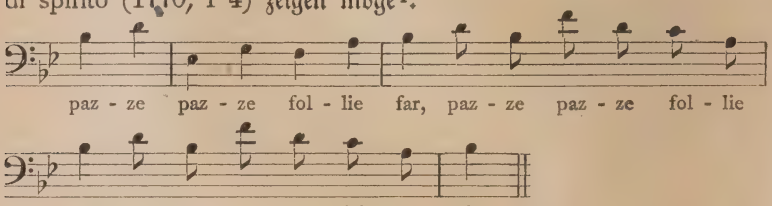
späteren Sätzen. Die Finales des Cavaliere endlich gehören zu den allerfortschrittlichsten Gebilden ihrer Zeit; sie sind reich an dramatischer Abwechslung und Steigerung, stellen einzelne Personen wie ganze Gruppen einander wirksam gegenüber und vereinigen sie dann wieder zu mehr oder weniger kunstvollen Ensembles, oft kanonischer Art, und entfalten endlich auch im Orchester ein reges dramatisches Leben. So hat Traëtta in dieser Oper, trotzdem er gleichsam nur im Nebenamt Buffokomponist war und von den eigentlichen Fachmännern in Neapel und Venedig deutlich beeinflußt ist, der ganzen Gattung ein Werk geschenkt, das trotz seines abgeschmackten Textes[1] der Nachwelt mannigfaltige Anregungen gab.

In der neuneapolitanischen Zeit nahm die opera buffa einen ungeahnten Aufschwung. In erster Linie ist dabei N. Piccinni zu nennen[2]. Der weiche und zarte Grundzug seiner Kunst[3] läßt ihn in der Buona figliuola (La Cecchina) von 1760 als den geborenen Meister des Rührstücks erscheinen. Dieses Werk wäre ohne seinen modischen Text auch heute noch seiner Wirkung sicher. Seiner Zeit brachte es ungeahnt Neues: statt der derben Volkskomik und erbarmungslosen Karikatur fein gezeichnete Charaktere, statt des schallenden Buffogelächters zarte und innige Töne, die von Herzen kamen und zu Herzen gingen. Piccinni ist der erste Italiener, der für seine Gestalten das Mitleid der Hörer fordert, nicht bloß den Spott, und dadurch auch für Mozart besonders wichtig geworden. Freilich bleibt er diesem gegenüber innerhalb des neugewonnenen Gebietes abermals einseitig befangen und erreicht weder die Wucht von dessen Kontrastfiguren noch seine Verschmelzung von Humor und Ernst. Das beweisen namentlich die auch in der Cecchina vereinzelt auftretenden Buffozüge, die mitunter, wie in der Arie des Marchese I 6, geradezu störend wirken, da sie mit Situation und Charakteristik nicht im Einklang stehen. Am besten ist Piccinni die Gestalt des deutschen Soldaten Tagliaferro geglückt, der bei aller Abhängigkeit von den alten Eisenfressern doch einen gutmütigen und biedern Zug offenbart und damit über die bloße Karikatur hinaus zu einer wirklich lebensvollen Figur emporwächst. Auch die übrigen Gestalten verraten das

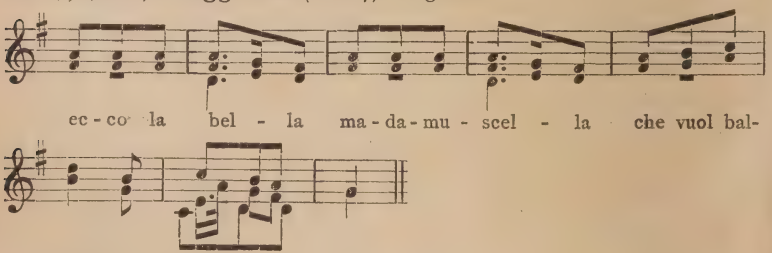
[1] Bemerkt mag noch werden, daß der furchtsame, sein Los beklagende Diener Guidos, Calotto, einige Züge Leporellos trägt (I 1) und schließlich sogar gleich Papageno zum Selbstmord schreiten will (II 10 frägt er das Publikum: non v'è alcuno che trattenga un disperato?). [2] H. Abert JP 1914, 29 ff. [3] S. o. S. 252 f.

Bestreben, denselben Charakter von verschiedenen Seiten darzustellen: bei der Heldin kommt neben der Empfindsamkeit auch das naiv Kindliche zum Ausdruck, die kokette Natur ihrer Gegnerin Sandrina hat einen Stich ins Unheimliche, und in dem Marchese steckt neben dem Standesbewußtsein des Aristokraten auch dessen verfeinerte, fast nervöse Art zu empfinden. Es herrscht in dem Ganzen ein weit leiserer, intimerer Ton als in der älteren Kunst.

Die Neigung zum Zarten und Innigen ist Piccinnis gesamter Buffokunst eigentümlich. Gewiß handhabt er auch den derben Buffostil in allen seinen Spielarten mit vollendetem Geschick, wie eine an Leporello gemahnende Stelle in Bartolos Arie aus der Locandiera di spirito (1770, I 4) zeigen möge[1]:

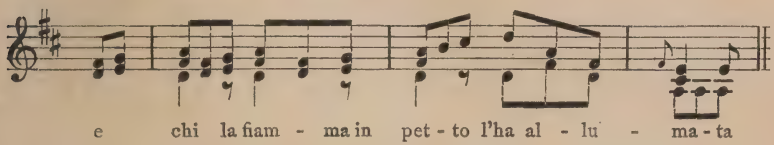


Aber er ist in derartigen Partien doch stark von seinen Vorgängern und Zeitgenossen, besonders Paisiello, abhängig. Das Zarte, Trauliche, Elegische liegt ihm näher als das Aufgeregte und Derbkomische. Das zeigt sich auch in seinen Beziehungen zur Volksmusik. Sie sind bei ihm, wie bei allen seinesgleichen, besonders eng. Nur hält er sich auch hier mit Vorliebe an die anmutige, heitere und schwermütige Seite des Volksliedes. Da haben wir die behaglich fröhlichen Dreiachteltaktrhythmen, Viaggiatori (1775), 1. Finale:

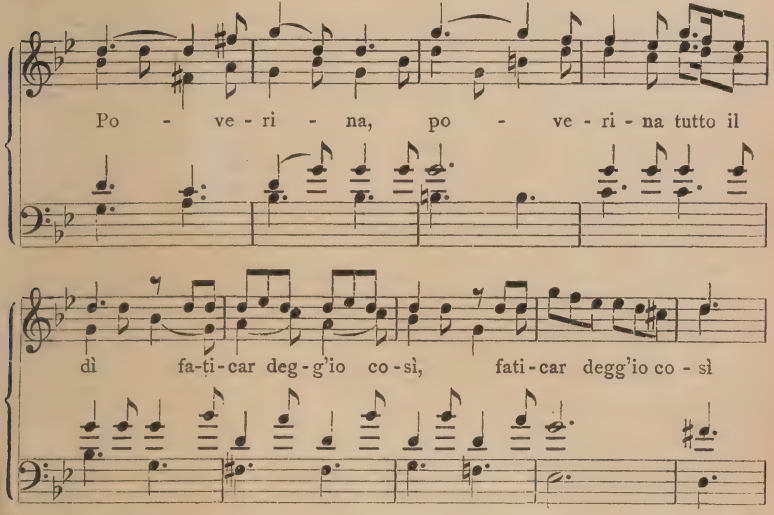


[1] Den charakteristischen, auch bei Mozart häufigen Septimensprung verwendet Piccinni auch in ernsten Arien zum Ausdruck höchster Erregung; vgl. Gelosie (1754) 3. Finale, Donne vendicate (1764) II 2.

die sprühenden Freudenmelodien, die wir in Mozarts Don Giovanni wiederfinden, Enea nel Cuma (1778) I 3:



vor allem aber jene schwermütigen, oft als Ständchen gedachten Sicilianos in Moll, ein Erbteil aus weit früherer Zeit, das Piccinni mit besonderem Geschick weitergebildet hat[1]. Ein wahres Musterbeispiel dafür, wie Piccinni derlei Sätze in den Dienst der Charakteristik gestellt hat, ist Sandrinas Liedchen Cecchina I 5 mit dem Anfang:

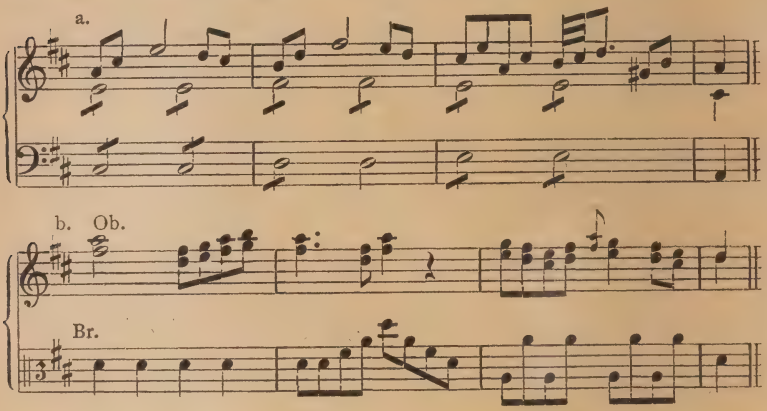


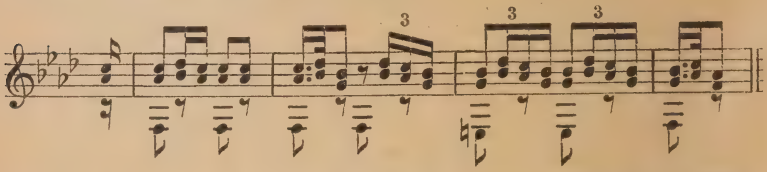
Im geistvollen Stilisieren der Volksweise war Piccinni allen seinen Zeitgenossen überlegen. Wenige haben die einfache Form des Strophenliedes so poetisch zu verwenden verstanden. Hier fand Mozart sowohl für die Variationskunst seines ersten Osminliedes wie für die exotische Harmonik seines Pedrilloständchens wirksame Vorbilder. Ja Piccinni vertraut derartigen Sätzchen ganze, wichtige Charakter- und Stimmungsbilder an, die er dann im weiteren Verlaufe der Oper in feiner poetischer Weise wieder anklingen läßt. Namentlich für die introduzioni,

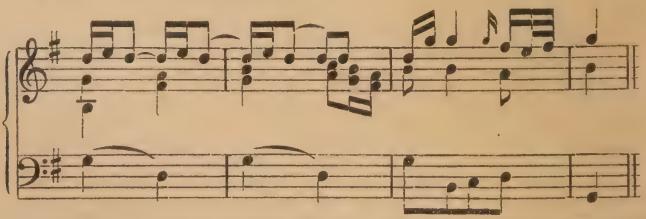
[1] In seinen früheren Opern, wie z. B. der Scaltra letterata (1758), sind sie nach alter Sitte noch besonders häufig und allerdings rein musikalischer Natur.

die auch bei ihm noch selbständig der Handlung vorangehen, wählt er mit Vorliebe solche volkstümlichen Formen, wie Rondos oder Rundgesänge mit Refrain.

Auch in den übrigen Gesängen haben Mozart die genannten Vorzüge der Piccinnischen Muse am stärksten gefesselt[1]. Der »Mondo della luna« (1762) enthält in seiner Ouvertüre und in der die Mondlandschaft darstellenden »dolce sinfonia« (II 1) zwei gute Beispiele dafür:

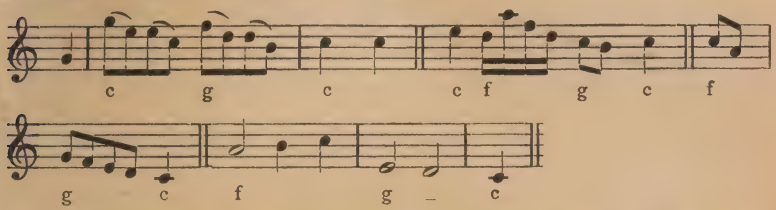


Aus Lesbinas Arie in der Molinara (1766) I 3 klingt Bärbchens Stimme hervor (vgl. auch die Tonart F moll!):

aus dem Beginn des zweiten Finales der Corsara (1771) die verführerische Stimme Don Giovannis:

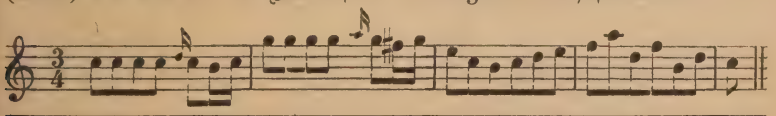


[1] Beispiele im genannten JP S. 37.

Auch andere Piccinnische Lieblingswendungen, namentlich an den Kadenzen, kehren bei Mozart wieder:

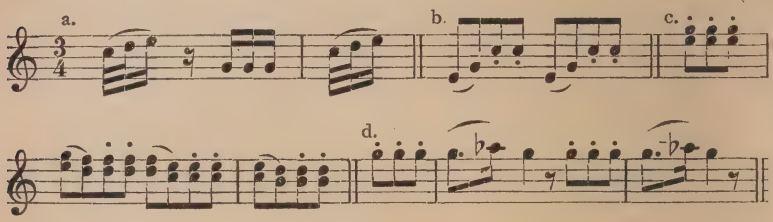


Bezeichnenderweise stammt das Alles aus der ritterlichen und gefühlvollen und nur sehr weniges aus der derbkomischen Seite der Piccinnischen Kunst. Noch mehr hat Mozart aber von ihrer motivischen Arbeit gelernt, mit der seine Orchesterbehandlung eng verknüpft ist. Hier stehen wir vor einer ihrer stärksten Seiten, die der beweglichen Phantasie Piccinnis ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Die Art, wie er manchmal aus ganz unscheinbarem, geradezu prosaischem Material ganze Sätze mit stolz geschwungenen Melodiebogen herausspinnt, ist schlechthin meisterhaft zu nennen[1]. Ja, er betritt mitunter Wege, auf denen ihm zwar Meister wie Scarlatti und Logroscino vorangingen, Mozart aber nicht gefolgt ist: er schlägt motivische Brücken über ganze Szenen hinweg[2]. Daß in den aus zwei Abschnitten bestehenden Arien der rasche zweite die Hauptmotive des langsamen ersten getreu oder variiert wiederholt, ist durchaus nichts Seltenes. Der Löwenanteil an dieser motivischen Arbeit fällt indessen dem Orchester zu. In der Geschichte des Buffoorchesters hat Piccinni Epoche gemacht und ist auch über Logroscino weit hinausgegangen. Viele seiner Arienthemen sind von Hause aus so erfunden, daß das Orchester beginnt und die Singstimme fortfährt oder umgekehrt, in andern Sätzen findet zwischen beiden eine beständige Teilung des motivischen Materials statt. Gerade in den Buffoszenen fällt häufig den Instrumenten der Hauptanteil zu. So spielt in dem Quartett des Barone di Torreforte (1763) I 3 das an die Zauberflöte anklingende Orchestermotiv:



[1] In den Furbi burlati (1773) II 4 entwickelt sich sogar aus den kurzen rezitativischen Zwischenrufen Minicuccios schließlich ein voller, zweistimmiger Gesang.

[2] S. o. S. 250.

die Hauptrolle. Meist aber sind es ganz kleine, muntere Motive, aus denen der ganze Satz herausgesponnen wird; sie sind die Hauptträger aller der großen und kleinen Teufeleien, die in diesen Buffosätzen ihr Wesen treiben. Hier einige Beispiele[1]:

In der Drastik dieser Motive sind Piccinni andere, namentlich Paisiello, überlegen, dagegen steht er, was ihre geistvolle Verarbeitung anbetrifft, in allererster Linie. An neuen äußeren Orchesterwirkungen ist er im Vergleich mit den übrigen Italienern verhältnismäßig arm[2], von dem auch hier häufig auftretenden Crescendo abgesehen[3]; an Schmiegsamkeit und Schlagfertigkeit der Orchestersprache dagegen hat ihn keiner übertroffen. Hiermit hat er auf das Mozartsche Buffoorchester entscheidenden Einfluß gewonnen. Nicht zu vergessen sind endlich die häufigen, selbständigen Orchesterstücke, die der Situationsschilderung dienen, sowie die geistvolle Übertragung des gesungenen Buffostiles auf die Instrumente, insofern auch diese gelegentlich aus der regelmäßigen Melodik plötzlich in ein wirres Kunterbunt von allerhand kleinen, kichernden und plappernden Motivchen verfallen.

Der Formenreichtum Logroscinos hat bei keinem seiner Nachfolger eine Einbuße erfahren. Auch bei Piccinni steht das einfache Lied neben den verschiedenen Arienformen, die zudem mit größter Freiheit behandelt werden; besonders liebt er eine aus einem langsamen und einem raschen Teil bestehende Form, die gewöhnlich beide Teile wieder-

[1] Beispiel a stammt aus der Scaltra letterata I 1, b aus der Vittorina, 1. Finale, c und d aus den Sposi perseguitati (1769), Introduzione und II 4. [2] Piccinnis Buffoopern unterscheiden sich hierin nicht von seinen ernsten. Die Vittorina, die zeitlich leider nicht zu bestimmen ist, aber als Rührstück nach der Cecchina entstanden sein muß, bringt Klarinetten, die Furbi burlati von 1773 die im Baßschlüssel notierte »voce umana«. Sehr beliebt sind bei Piccinni die jedenfalls auf eine alte Tradition zurückgehenden Instrumentalscherze, wo jedes im Text erwähnte Instrument auch sofort im Orchester erscheint, vgl. Scaltra letterata I 1, Barone di Torreforte 2. Finale, Curioso di se stesso (1767) I 8. [3] S. o. S. 251.

holt, häufig getrennt durch ein ganz kurzes Rezitativ, dessen spannende Einmischung Piccinni nicht minder liebt als Logroscino.

Von den Ensembles[1] folgen die rein lyrisch gedachten der Form der Sologesänge, die dramatischen dagegen nähern sich mit ihrer reicheren Gliederung bereits den Finales. Die Finales seiner ersten Opern sind noch rein musikalische Arienfinales; zu seinem bereits geschilderten neuen Rondofinale ist er augenscheinlich durch die Analogie mit seinen rondohaften introduzioni gelangt, nur hat er die Form hier künstlerisch weit mehr durchgebildet. Die Fülle dramatischen Lebens, die er ihr, namentlich durch die Verbindung mit Variation und thematischer Arbeit, zu entlocken versteht, ist geradezu erstaunlich. In dem erwähnten Finale der Cecchina kehrt z. B. der kleine Duettsatz Sandrinas und Paoluccias, das eigentliche Hauptthema des Rondos, nach mannigfachen Zwischensätzen achtmal wieder, teils wörtlich, teils variiert, doch stets als der Hauptgedanke deutlich erkennnbar, das Symbol der feindlichen Mächte, die die arme Cecchina nicht aus den Klauen lassen. Daneben tritt aber auch das Kettenfinale sehr häufig auf, und zwar sowohl in seiner einfachsten Form, als eine Folge thematisch selbständiger, nur durch die Beziehung auf eine Grundtonart[2] zusammengehaltener Sätze, als auch in einer verfeinerten Gestalt, die in späteren Gliedern der Kette Wiederholungen oder mehr oder minder deutliche Anklänge an frühere bringt[3] — gewissermaßen eine Übertragung des Rondoprinzips auf die ganze Reihe. Innerhalb der einzelnen Sätze herrscht dagegen die größte Freiheit: lied- und arienmäßige Bildungen wechseln mit den (bei Piccinni allerdings selteneren) Akkompagnatos und mit Rondos ab. Der Steigerung dienen vor allem zwei Mittel: entweder ergreift ein Hauptthema nach und nach den ganzen Apparat, Orchester wie Singstimmen, so daß es schließlich in wahrem Triumphzug einherrauscht[4], oder die treibenden seelischen Kräfte des Vorgangs kommen in verschiedenen gegensätzlichen Themen zum Ausdruck, ein die Stimmung im allgemeinen andeutendes Or-

[1] Nur Pseudoensembles sind die Duette, worin sich der Anteil der einen Person auf einige komische Zwischenrufe beschränkt. [2] Der Reigen der nächstverwandten Tonarten wird nur bei parodistischen Ombraszenen verlassen, wo ohne Rücksicht auf das Vorhergehende regelmäßig das unvermeidliche Es- oder gar As dur eintritt. [3] Das zweite Finale und das Quartett III 4 der Furbi burlati, sowie das erste Finale der Pescatrice (1766) enthalten besonders gute Beispiele dafür. [4] Amanti mascherati (1774) 1. Finale.

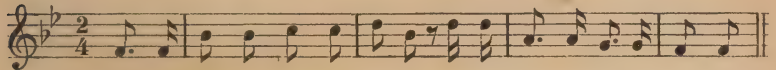
chestermotiv tritt ihnen noch außerdem zur Seite, und so entspinnt sich auf Grund dieser Gegensätze ein höchst lebendiges dramatisches Spiel, aus dem schließlich eines der Themen als Sieger hervorgeht[1]. Obwohl es im Grunde nach italienischer Auffassung bei diesen Finales vor allem auf drastische Situationskomik abgesehen ist, finden sich bei Piccinni doch auch schon Ansätze zu musikalischer Einzelcharakteristik; die einzelnen Gruppen treten sich manchmal mit einer bereits an Mozart gemahnenden Schärfe gegenüber. Die besten Sätze Piccinnis zeichnen sich außerdem durch eine kunstvolle, freie Polyphonie aus; auch die volkstümliche Form des Kanons fehlt nicht[2].

Die dreisätzigen Sinfonien der Piccinnischen Buffoopern weisen den ernsten gegenüber[3] keine besonderen Merkmale auf. Ab und zu erscheint ein programmatischer Zug[4]; ganz für sich steht die Sinfonie zur Finta baronessa (1767): ihr langsamer Satz ist zwischen die beiden Teile des raschen eingeschoben, und dieser selbst kehrt dann im dritten Finale wieder. In den Viaggiatori vertritt die gesungene Introduzione den Schlußsatz der Sinfonie.

Dem zarten, weiblichen Piccinni tritt in Giov. Paisiello (1741—1816) eine weit männlichere Natur zur Seite[5]. Gewiß hat auch er an der Empfindsamkeit der neapolitanischen Schule seinen gemessenen Anteil, ja er hat sich schließlich, wenngleich spät, dem Piccinnischen Rührstück angeschlossen[6]. Aber dem Rührseligen hält bei ihm doch ein gutes Stück herzhaften Naturburschentums erfolgreich die Wage, das ihn immer wieder zur derben volkstümlichen Musikkomödie zurückgeführt hat. Das zeigen schon seine Texte, in denen gelegentlich sogar noch der alte Pulcinella mit seiner Carmosina die Bühne betritt[7]. Volkstümliche Instrumente wie calascione, salterio, zampogna und die auch für Mozart wichtige Mandoline[8] sind in seinen Partituren nichts Seltenes, so wenig wie die Wiedergabe der neapolitanischen Straßenrufe und improvisierten Lautenständchen[9].

[1] Viaggiatori I 8, III 1 und 2. [2] Enea nel Cuma 2. Finale, kanonisch II 3. [3] S. o. S. 258 f. [4] Molinara, Mondo della luna, Enea nel Cuma. [5] H. Abert, AfM I 402 ff. [6] Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete ist die seinerzeit hochberühmte »Nina o la pazza per amore« (Neapel 1787). Aber auch schon die Frascatana von 1774 gehört hierher, Paisiellos erste dialektfreie Oper. [7] Osteria del Marecchiaro (1769) und Amanti comici (1772). Die Texte wissen nichts davon, nur die Partituren. [8] Die Mandoline erstmals in der Osteria del Marecchiaro I 3, dann öfter. [9] In den Scherzi d'amore (1771) I 7 singen Saverio und Marzia eine »improvisata a 2« zur Laute.

Das Volksmäßige hat natürlich auch Paisiellos Stil wesentlich mitbestimmt, nur fesselt ihn daran, ganz anders als Piccinni, die derbe, realistische Seite. Seine stilisierten Volksmelodien sind frischer, derber, oft auch frecher als die Piccinnischen. Von Paisiello stammen jene herausfordernden, mitunter an den Gassenhauer streifenden Schlenderthemen, mit denen die niederen Stände die höheren ihre Überlegenheit fühlen lassen, vgl. Re Teodoro (1784) II 2[1]:

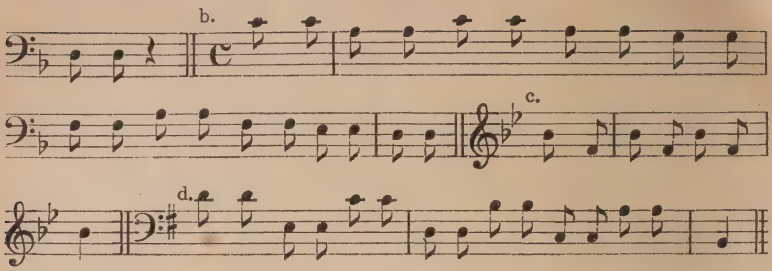


Auch die jungen Mädchen, die bei Piccinni leicht ins Sentimentale fallen, reden bei Paisiello eine volkstümliche Sprache von herzhafter Natürlichkeit, bald sinnig, bald schnippisch, aber stets frei von Überempfindsamkeit. Blondchen, Zerline und Despina sind merklich von diesem Geiste berührt, in schwächerem Maße auch Susanne. Die Neigung zu derber Drastik hat Paisiello schon früh auch zur ausländischen Volksmusik, oder besser gesagt zu dem, was seine Zeit dafür hielt, hingeführt; der abenteuersüchtige Dichter Cerlone gab ihm dazu mit seiner Dardane (1772)[2], Mililotti mit seinem Arabo cortese (1769) reichlich Gelegenheit. Beide Stücke sind für Mozarts „Entführung" wichtig geworden. Auch die in jener Zeit so beliebten Anspielungen auf die französischen chansons fehlen nicht[3].

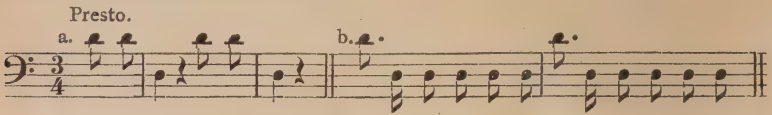
In weit eigentümlicherer Weise als Piccinni hat Paisiello aber die eigentliche Buffosprache weiter entwickelt und ist hierin eines der wichtigsten Vorbilder Mozarts geworden. Er scheint geradezu unerschöpflich in der Erfindung jener primitiven, realistischen Motive, denen das demonstrative Vermeiden jeder regelmäßigen Melodiebildung gemeinsam ist. Eine Reihe von Beispielen mag dies veranschaulichen[4]:

a.

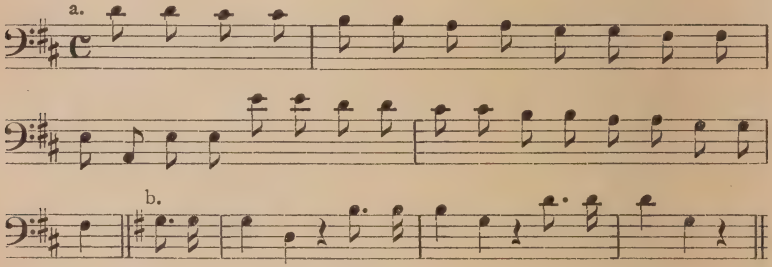
[1] Mozarts Conoscete Signor Figaro gehört hierher, nur ist der Ton im Munde des Grafen ironisch gefärbt. [2] Dieses Werk hat stofflich eine große Ähnlichkeit mit Gotters deutschem Singspiel „Das tatarische Gesetz". [3] Duello comico (1774) 2. Szene; Astuzie amorose (1775) I 2. Auch die Wahl des Menuetts zur Zeichnung ritterlicher Würde gehört hierher. Vgl. Filosofi imaginarj (1779) I 8, s. auch Leporellos Registerarie. [4] Reihenfolge: Re Teodoro I 7, Vedova di bel genio (1766) I 12, Amanti comici, Introduzione, Molinara II 17.



Die grotesken Septimensprünge sind weit häufiger als bei Piccinni, vor allem aber spielen die atemlos hervorgezischten Oktavenmotive im Stil des Mozartschen Osmin:



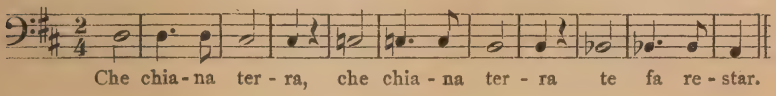
in komischen Wutszenen bei Paisiello eine große Rolle. Auch bevorzugt er Skalenmotive in Sequenzen, die meist den ganzen Stimmumfang durchlaufen, sowie frische, aufwärtsdrängende Dreiklangsmotive[1]:



Nach echter Buffoart pflegt Paisiello auf derartigen Motiven wie toll herumzureiten, wie denn überhaupt, abermals im Gegensatz zu Piccinni, seine besondere Stärke im Übertreiben des Ausdrucks liegt[2]. Sie zeigt sich namentlich in den bei ihm besonders zahlreichen Parodien der opera seria, an deren grotesker Wirkung alles beteiligt ist, Melodik, Harmonik, Rhythmik, Koloratur und Instrumentation. Seine Baßbuffos lieben dabei, wie Osmin, den unheimlichen, diatonischen

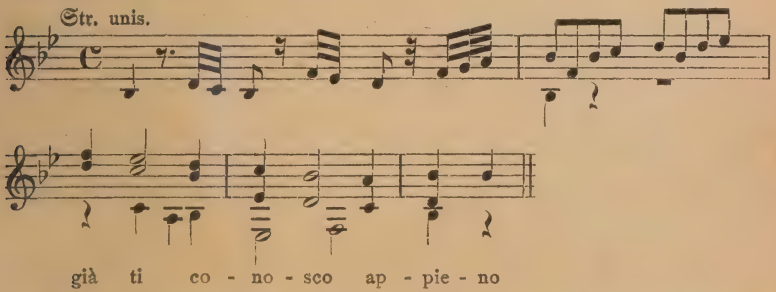
[1] Idolo cinese (1767) I 7, Frascatana (1774), Introduzione. [2] In der ersten Arie der Finta maga (1768) wiederholt Giacomino denselben Ton volle 22 mal.

oder chromatischen Quartenabstieg nach der Dominante, wie in der Weiberarie Catuozzos La femmena chi è, Scherzi d'amore I 6:

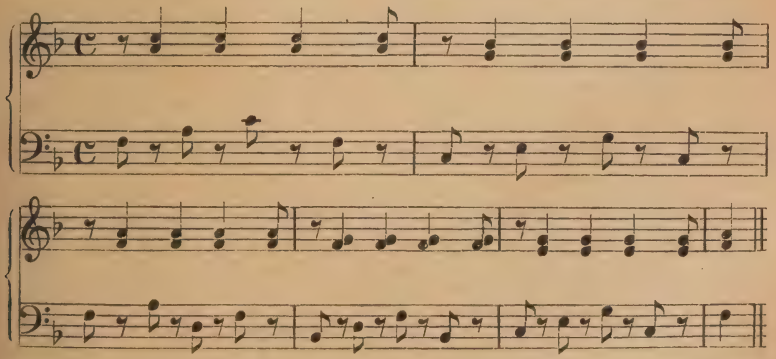


Auch Osmins Trugschluß auf der erniedrigten Untermediante kommt häufig vor[1].

Paisiellos bewegliche, aber stets eindringliche Rhythmik wurzelt gleichfalls in der Volksmusik. Besonders wichtig, auch für Mozart, ist seine Verwendung der Synkope zum Ausdruck echter oder karikierter Leidenschaft. Ein auch wegen des Orchestermotives wichtiges Beispiel findet sich im Idolo cinese II 12:

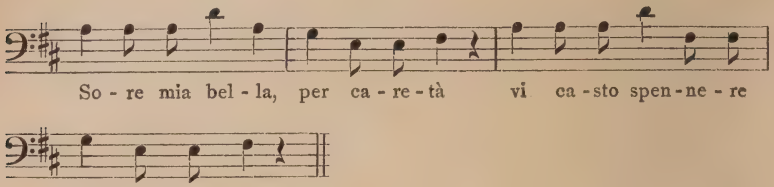


Im Orchester aber sind die Synkopen über gebrochenen Dreiklangsbässen für Paisiello wie für Mozart das stehende Mittel für den Ausdruck des Unheimlichen und Schleichenden, vgl. Finta maga II 6:



[1] Das Urbild liegt freilich in Ubertos zweiter Arie in Pergolesis »Serva«.

Aber auch der Rhythmus schrankenloser Lebenslust ♩ ♫ ♩ ♩, der die sogen. Champagnerarie Mozarts durchzieht, stammt aus Paisiello, vgl. Don Peppes Arie Vedova I 1:



wo er ebenfalls das ganze Stück beherrscht[1].

Es ist kein Wunder, daß Paisiello bei dieser Art seines Talentes ein besonderer Meister der Kontraste wurde. Sie gehen vom derbsten bis zum feinsten, wo nur der aufmerksame Hörer den Schalk merkt[2]; sie erscheinen aber auch nicht allein nacheinander, sondern in den Ensembles zugleich. In den Finales werden die getragenen Melodien der ernsten Personen häufig von dem tollen Buffogeplapper der Übrigen umspielt, so daß die einzelnen Individualitäten noch schärfer auseinander treten als bei Piccinni.

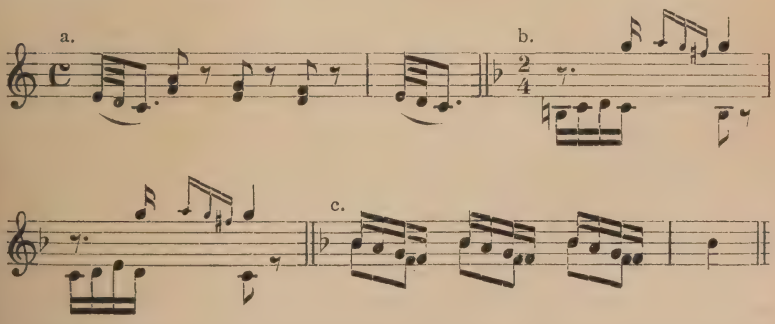
Auch in der Orchesterbehandlung führt Paisiello nahe an Mozart heran, wenn auch in erheblich anderer Weise als Piccinni. Sein Orchester ist viel reicher und glänzender: neben den schon genannten Volksinstrumenten treten häufig Trompeten, Hörner (beide öfters con sordini) und Holzbläser konzertierend auf, darunter namentlich die Klarinette, ein Lieblingsinstrument Paisiellos[3]. Aber auch die Streicher werden nicht selten geteilt, manchmal konzertieren zwei ganze Orchester miteinander[4].

---

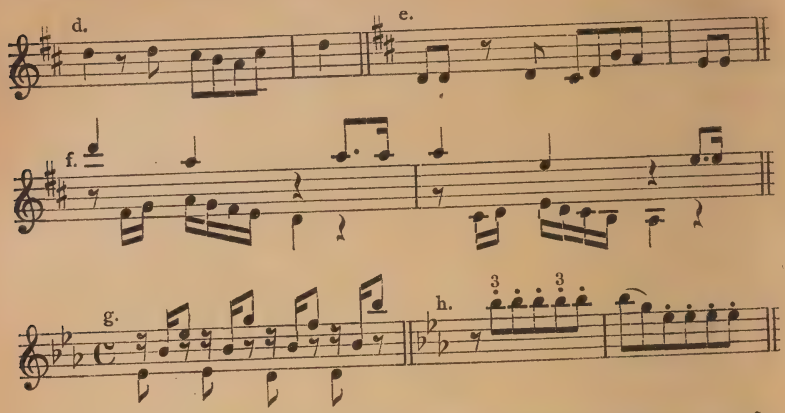
[1] S. auch Credulo deluso II 14, Re Teodoro 3. Finale. [2] Besonders beliebt ist der beständig zwischen krampfhaftem Mut und hilfloser Angst hin und her schwankende Hasenfuß, an den noch Pedrillos Arie „Frisch zum Kampfe" erinnert. [3] Es ist lehrreich, zu verfolgen, wie Paisiello die Klarinette zunächst noch als außergewöhnliches Reizmittel in Elysiums- und Unterweltsszenen verwendet (Duello comico Sc. 8, Scherzi d'amore, zweites Finale), ein Brauch, der noch in dem Naturidyll der Filosofi, 2. Finale, und in der Traumerzählung des Re Teodoro II 7 nachwirkt; später wird sie ganz modern zur Trägerin schwellender Liebessehnsucht. [4] Astuzie amorose I 2. In Frasconios Arie Dardane I 9 wechselt in Bratschen und Bässen pizzicato und coll' arco Takt für Takt ab. Komische Instrumentenwitze (s. o. S. 428) vgl. Osteria del Marecchiaro, 2. Finale, Dardane I 10.

Nicht minder mannigfaltig als die äußere Zusammensetzung von Paisiellos Orchester ist seine dramatische Verwendung, worin er sich abermals von allen am engsten mit Mozart berührt. Hierher gehören z. B. das komische Fagott, das im Barbiere I 5 den Doktor Bartolo mit einem Stakkatomotiv in gebrochenen Dreiklängen begleitet, wie den Leporello in seiner Registerarie, die geisterhafte Hornmelodie als Vertreterin des »mostro« im zweiten Finale des Arabo cortese, namentlich aber die zarten Bläserthemen, die in gefühlvollen Arien, wie bei Mozart, als zweite Hauptgedanken erscheinen[1]. Im Duett zwischen Lisetta und Taddeo (Re Teodoro III 1) tönt bereits in das Rezitativ ein flotter Militärmarsch herein, der im Folgenden immer stärker anschwillt, je mehr sich der Vater als Feldherr und die Tochter als Fürstin fühlt — das Seitenstück zu Mozarts berühmtem Non più andrai. Man sieht deutlich: die Anregung war vorhanden, es fehlte nur noch der überlegene poetische Kopf, um sie zu einem neuen, sinnreichen System zu entwickeln.

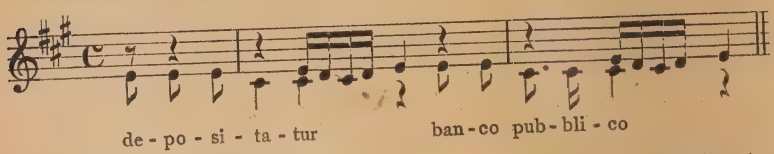
Die Arbeit der durchgeführten Orchestermotive ist dieselbe wie bei Piccinni, nur sind die Paisiellosschen derber und schlagkräftiger erfunden, auch liebt er es, zwei zu vereinigen. Die volkstümlichen Schleifer, Mordentmotive usw. treten bei ihm in allen möglichen Gestalten auf, ebenso die pochenden Tumultmotive mit dem Quartenschritt, und eine besondere Vorliebe hat er für die auch bei Mozart wiederkehrenden, zuckenden und zitternden Motive[2]:



[1] So schon im Furbo mal accorto I 10 bei der Wendung se penso a quel core. [2] Reihenfolge der Beispiele: Idolo cinese, 1. Finale; Luna abitata (1768) I 9; Amanti comici, introd.; Astuzie amorose, 2. Finale; Credulo deluso (1774), 1. Finale; Finta maga II 1; Molinara I 8; Frascatana, 2. Finale.



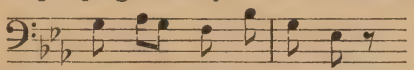
Ganz besonders häufig aber sind die den einzelnen Gesangsphrasen angehängten „Walzen" (Somiglianza de'Numi I 2):

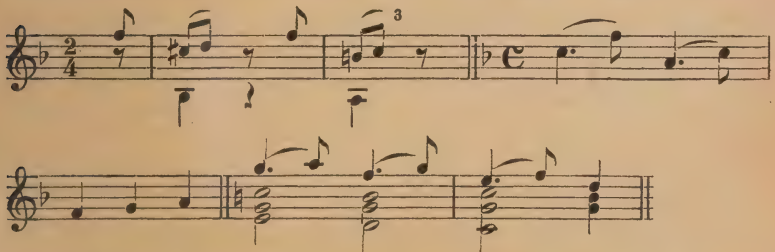


In der harmonischen Abwandlung dieser Motive liegt Paisiellos besondere Stärke, er erzielt damit bisweilen ganz überraschende, an Schubert gemahnende Wirkungen. Im Orchester fällt den Bläsern an dieser Arbeit ein weit größerer Anteil zu als bei Piccinni.

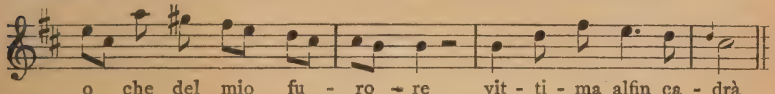
Dagegen hat sich Paisiello in der Formbehandlung seinem Vorgänger durchaus angeschlossen. Bau und innere Einrichtung seiner Arien weisen womöglich eine noch größere Freiheit auf, namentlich was die Verbindung von Gesang und Orchester anbelangt[1]. Die Form: Langsam-Rasch herrscht auch bei ihm vor[2]. Die ernsten Gesänge bevorzugen die Kavatine und die dreiteilige Arie mit verkürztem Dacapo. Kontrastierende Themen sind sehr häufig, leider aber auch, und zwar mehr als bei Piccinni, die Neigung zu Kulissenreißerei und Koloraturenflitter, auch wo es sich nicht um Parodien handelt, eine Klippe, der auch Mozart bekanntlich nicht immer entgangen ist.

1 Beginnt eine Buffoarie nach alter Weise mit einem großen, anspruchsvollen Ritornell, so kann man ziemlich sicher auf eine folgende Parodie schließen. 2 Die umgekehrte Folge Barbiere I 4. Die Änderung ist hier, wie bei Leporellos Registerarie, durch den Text hervorgerufen.

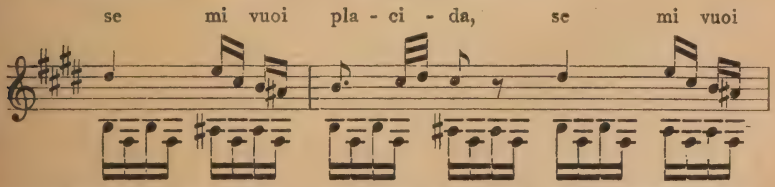
Im allgemeinen aber erweist sich Paisiello als der stärkste und vielseitigste Melodiker unter seinesgleichen, und gerade hierin hat er auf Mozart die größte Anziehungskraft geübt. Einen ganz auffallenden, und bei dem übereinstimmenden weiberfeindlichen Text sicher nicht zufälligen Anklang an Sandrinos Arie im Re Teodoro II 3 bringt Figaros Arie Aprite un po'quegli occhj bei den Worten son rose spinose: das Motiv[1]  wird bei beiden viermal wiederholt. Hier liegt sicher ein beabsichtigtes Zitat vor[2]. Aber auch sonst taucht in Mozarts musikalischem Sprachschatz auffallend viel Paisiellosches Gut auf. Einige seiner beliebtesten Wendungen, wie die frei eingeführten chromatischen Vorhalte und die teils im Dreiklang, teils von der Quint stufenweise absteigenden Motive:

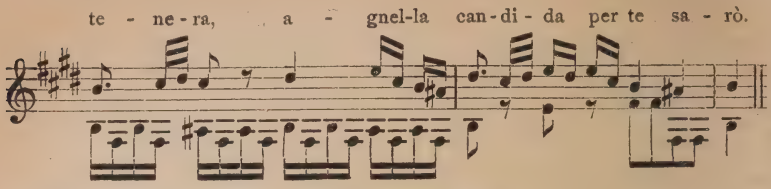


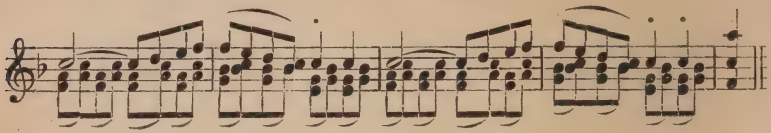
gehören bei dem Italiener keineswegs zu den Seltenheiten. In Ottavios Rachearie Amanti comici III 1 taucht Donna Elvira auf:



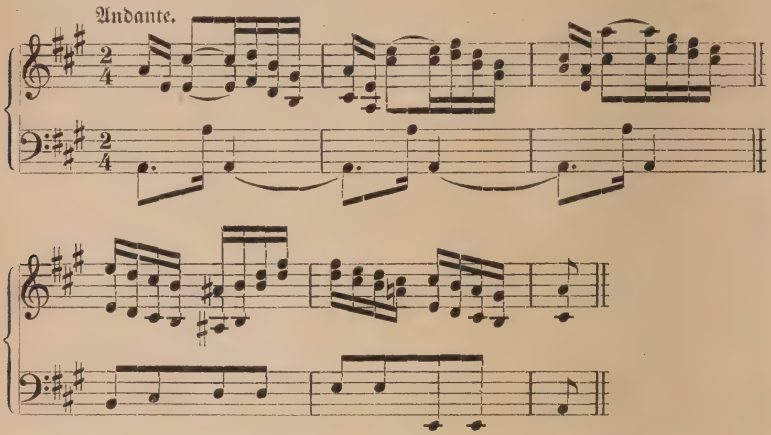
in Zafiras Arie Dardane I 3 Donna Anna:



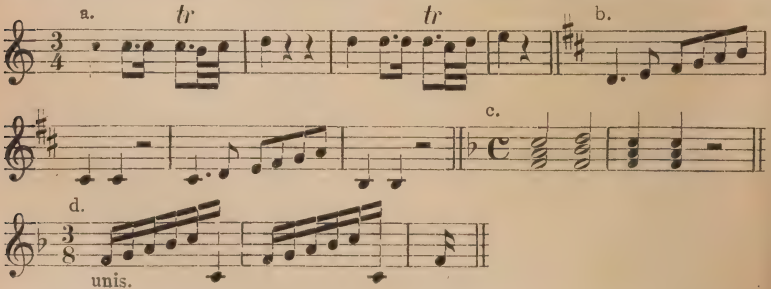
[1] Bei Paisiello in A dur. [2] Das zeigt sich auch darin, daß das Motiv bei Paisiello der Hauptgedanke, bei Mozart nur eine Episode ist. [3] Diese Wendung erscheint auch bei Ph. E. Bach in einer Triosonate in B dur im Mittelsatz (herausgegeben von G. Schumann, Leipzig).

In derselben Oper heißt es I 6 im Orchester:



in den Scherzi d'amore II 7:



Namentlich ist eine Reihe von Motiven von herrischem oder kurz abgerissenem und deshalb besonders spannendem Rhythmus für Mozart wichtig geworden, wie die folgenden, die häufig bei Paisiello auftreten:



Introduzioni und Finales unterscheiden sich im Bau wenig von den Piccinnischen, nur sind sie durchschnittlich dramatisch schlagkräftiger. Ein so buntbewegtes, aufregendes Bild wie die Banditenschlacht in der Introduktion des Furbo mal accorto sucht man dort vergebens. Paisiellos Finales haben sich ähnlich wie bei Piccinni und unter dessen offenkundigem Einfluß vom rein Musikalischen zum Dramatischen entwickelt, d. h. zu einer abwechslungsreichen Kette von lied- und arienhaften Sätzen und besonders von freien dramatischen Rondos. Charakteristisch für ihn ist die bedeutende Rolle des Akkompagnatos und des selbständigen Orchesters; beides hängt mit seiner Vorliebe für umfangreiche Parodien der opera seria in seinen Finales zusammen[1]. Im Allgemeinen bringt jede Wendung der Handlung auch einen neuen Satz, doch kommen auch die motivischen Brücken Piccinnis vor[2]. Der Hauptunterschied diesem Meister gegenüber besteht somit nicht in der Form, sondern in einer beträchtlichen Steigerung der Komik. Der tolle und abenteuerliche italienische Buffogeist feiert hier wahre Orgien; die unmöglichsten Gegensätze platzen zusammen und erzeugen ein Durcheinander, dessen wilde Komik von den Späteren wohl Rossini, Mozart dagegen niemals auch nur annähernd erreicht hat[3]. Die eingestreuten Liebesszenen und Natur-

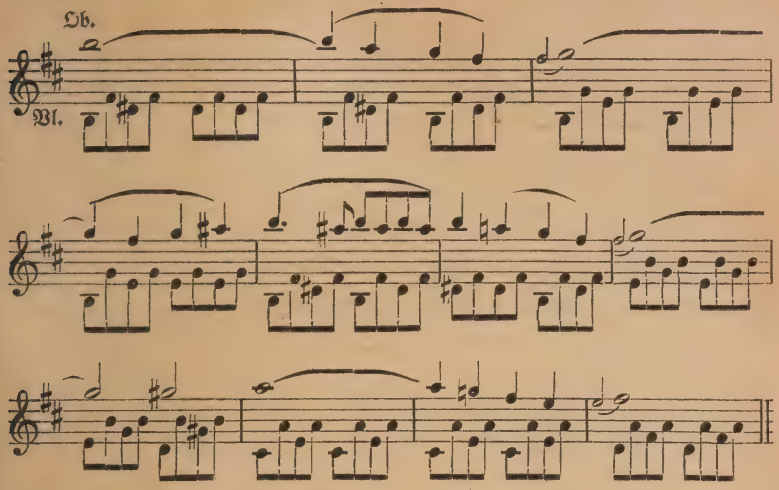
[1] Zu ihnen gesellt sich im Laufe der Zeit auch Gluck. Über den Credulo vgl. Gluckjahrbuch II 108 f.; auch der Socrate immaginario gehört hierher. [2] Ein Muster der Symmetrie ist das erste Finale der Vedova di bel genio. Von seinen sieben Gliedern hängen das 1.—3. und 5.—7. unter sich motivisch zusammen; das 2. und 6. tragen nur Episodencharakter, während das Mittel- und Hauptstück, das 4., auch seine eigene Musik hat. [3] Im zweiten Finale der Osteria del Marecchiaro ruft die trauernde Lesbina zunächst den Geist ihres verstorbenen Gatten an; sie singt ihr placati sposo amato sehr gefühlvoll in Moll, während der Geist, unter beständigem Gekicher des Orchesters, sein Dur festhält. Nach einigen kurzen Rezitativtakten geht es mit plötzlichem, an Mozart gemahnendem Ruck von G- nach Es dur: ein übertrieben pathetisches Ensemble schildert den Eindruck dieses Vorgangs auf die Anwesenden. Dann werden Pluto und Proserpina angerufen (ein 42taktiger Orgelpunkt auf Es mit Tremolo). Der Graf, der daran gleichfalls teilnimmt, fällt bald mit tollem Buffogeplapper aus der Rolle. Von jetzt an dreht sich das Ganze um die Verspottung der hysterischen Lesbina, die zum allgemeinen Gaudium schließlich sogar noch die sfere armoniche anfingt und dabei der Reihe nach alle Orchesterinstrumente herbeiruft. Auch das Hennengegacker (com' a gallina voi strillate cà cà cà), womit im zweiten Finale des Furbo mal accorto die komischen Personen den ernsten Gesang des Grafen und Ginevras umspielen, gehört hierher. Um eine vereitelte Entführung handelt es sich dagegen im zweiten Finale des Arabo cortese; Osmirones triumphierendes Geschimpfe dabei erinnert dem Geiste nach stark an Mozarts Osmin.

idyllen scheinen nur dazu da zu sein, die tolle Flut ein wenig zu stauen, damit sie nachher um so fesselloser dahinrauschen kann. Auch die Stimmführung ist mitunter von großem dramatischem Leben; sicher und fest arbeitet Paisiello das Widerspiel sowohl einzelner Personen als ganzer Gruppen heraus.

Während bei Piccinni die Charakteristik nur allzuleicht auf eine mittlere Linie herabsinkt, ist der vielseitige Paisiello weit reicher an ausgesprochenen komischen Charakterköpfen, von denen deutlich erkennbare Fäden zu Mozarts Kunst hinüberführen. Der Orientale Osmirone im Arabo cortese hat mit seinem Gemisch von Aufgeblasenheit, Hinterlist und Gewalttätigkeit und seinem ans Unheimliche streifenden Humor ersichtlich bei Mozarts Osmin Pate gestanden, wie auch sein Pedrillo einige Züge des Miccio aus derselben Oper angenommen hat. Auch die bei aller Skrupellosigkeit doch stets schwungvollen und verführerischen Kavaliersgestalten Paisiellos vom Cavaliere der Frascatana bis zum Grafen Almaviva des Barbiere sind unverkennbare Vorläufer des Mozartschen Grafen und Don Giovanni. Gewiß ist die Wiedergabe gerade tieferer Empfindungen bezeichnender Weise bei Paisiello längere Zeit auffallend matt ausgefallen, er schwankt namentlich bei seinen Frauengestalten zwischen Piccinnischer Sentimentalität und seriösem Pathos hin und her. Aber in seinen reiferen Werken ringt er sich schließlich doch zu echter, inniger Empfindung durch: die Rosina seines Barbiere z. B. hat davon entschieden mehr mitbekommen als die Rossinische.

Paisiellos Sinfonien sind nach Form und Inhalt mannigfaltiger als die Piccinnischen. Neben die dreisätzige Form tritt in den späteren Werken die einsätzige; eine merkwürdige Übergangsform ist die, wo das Andante, wie in Mozarts Entführungsouvertüre, nur Episodencharakter trägt und nach seinem Abschluß das Anfangsallegro fortgesponnen wird[1]. Anordnung und Verarbeitung der Gedanken sind ebenso locker wie bei Piccinni; dessen wichtigen Versuch, Sinfonie und Finale thematisch zu verbinden, hat Paisiello wiederholt aufgenommen, so z. B. in den »Astuzie[2]«. Hier taucht bei der Reprise ein ganz neues, gesangliches Thema mit Triocharakter auf:

[1] Vgl. die Sinfonien zu den Amanti, Astuzie und zur Finta maga. In der Osteria vertritt das Andante zugleich die Stelle des Seitenthemas, das zweimal wiederholt wird, worauf das Schlußallegro beginnt. [2] Vgl. auch die Sinfonie zum Duello comico, die mit der zur Frascatana identisch ist.



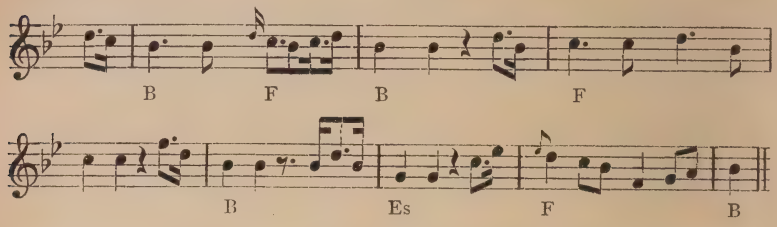
das im ersten Finale bei den Worten lire canore vogliamo sentir wiederkehrt.

Schon aus dieser kurzen Zusammenstellung ergibt sich, was Mozart an Paisiello am meisten angezogen hat: es war weit weniger die derbe Buffokarikatur, die als Selbstzweck für ihn überhaupt nicht in Betracht kam, als einerseits die herzhaft naive, andererseits die schwungvolle und leidenschaftliche Seite seiner Kunst, und vor allem sein Spiel mit wirkungsvollen Gegensätzen. Technisch hatte ihm besonders die Paisiellosche Orchesterbehandlung viel zu sagen, sowohl was die neuen Ausdrucksmittel als auch die dramatisch-psychologische Verwendung der Instrumente betrifft. Erreicht oder gar überboten hat dagegen Mozart diese echte Buffokunst seines Vorgängers auf diesem Gebiete nicht, das war erst Rossini beschieden. Es geht nicht an, Mozart einen Lorbeer aufzudrängen, der ihm nicht gebührt und nach dem er in seinen reifen Werken auch nicht gestrebt hat. Sein dramatisches Kunstwerk ruhte auf anderen Grundlagen; die zahlreichen Bausteine, die ihm die Italiener dazu liefern konnten, nahm er willig, doch nicht ohne Kritik hin, aber das Gebäude, das er damit errichtete, sah ganz anders aus als der kecke und luftige Bau der italienischen opera buffa.

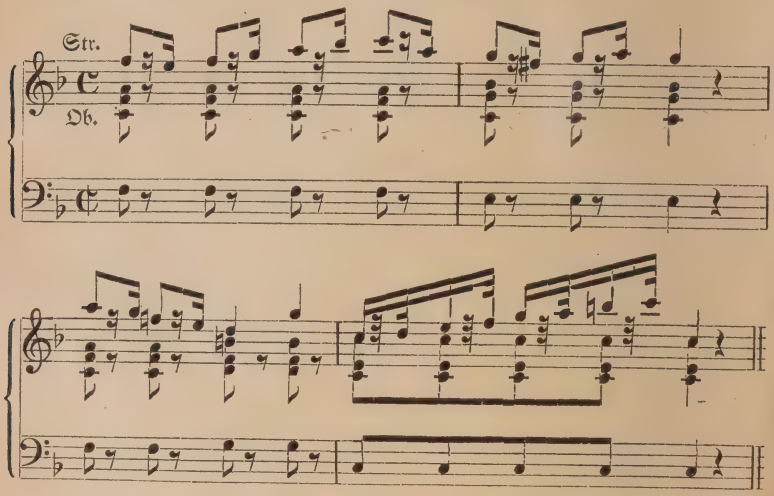
Auch Pietro Guglielmis Buffotalent[1] hat seine stärksten Wurzeln

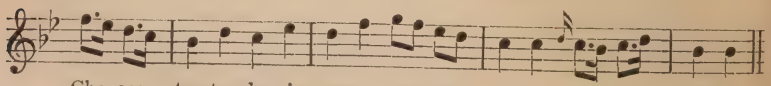
[1] S. o. S. 257.

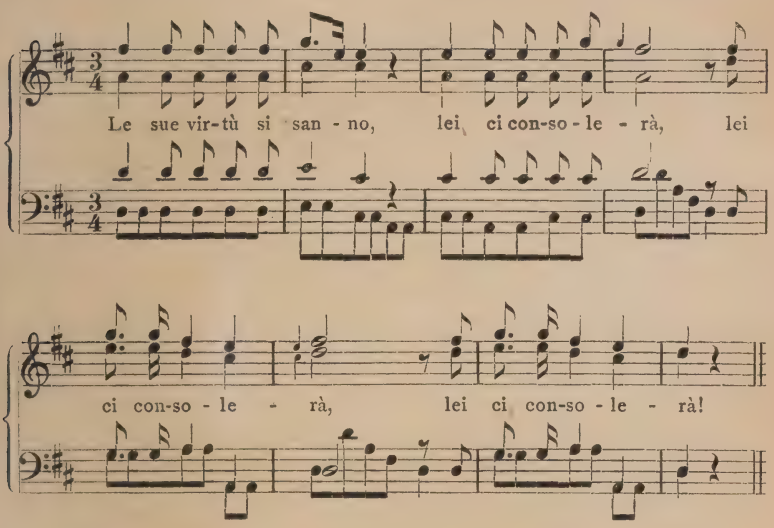
im Volkstümlichen. Aber sein Volkston hat im Unterschied zu der Derbheit Paisiellos etwas Ritterliches, Draufgängerisches; sehr bezeichnend dafür sind die frohgemuten Marschweisen mit ihren punktierten Rhythmen, wie z. B. in den Due Gemelli I 3:

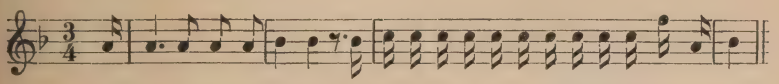


Bisweilen wird man geradezu an Weber erinnert, wie im Matrimonio per contrasto (1782) I 9 mit dem Anfang:

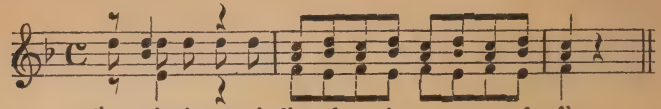


Auch jene auf französische Einflüsse zurückgehende Rondothematik im Stile Sartis[1] und später des Mozartschen Titus taucht in diesen Buffoopern auf, vgl. das Allegro der genannten Arie aus den Due Gemelli:

[1] S. o. S. 255.

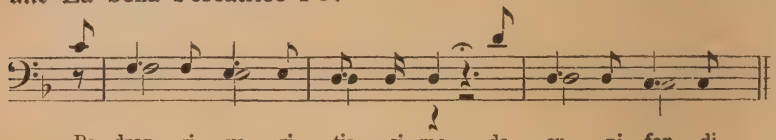
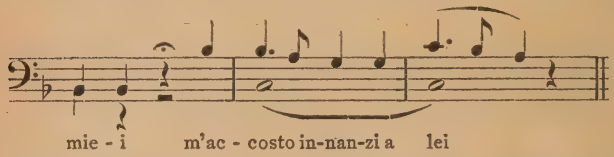
Alles, was Guglielmi im Volkstone geschrieben hat, wirkt durch seine Wärme, Anmut und Herzhaftigkeit unmittelbar überzeugend. In den Menuettsatz des ersten Finales der Finti amori, wo Lesbina den Pankrazio der Gesellschaft vorstellt, klingt sogar vernehmlich der Kavalierston des Mozartschen Don Giovanni-Menuetts hindurch:

Auch im Ausdruck des Komischen war Guglielmi ein selbständiger Kopf. Seine Buffokunst hat einen starken Stich ins Groteske, sie arbeitet noch weit mehr als die Paisiellosche mit jenen winzigen, naturalistischen Motiven, die durch eigensinnige Wiederholung komisch wirken; sehr häufig läßt er seine Personen überhaupt nur auf einem Ton in den kleinsten Notenwerten daherplappern. Von zwingender Komik ist es, wenn in der Introduzione des »Azzardo« Gebra plötzlich aus ihrer Ruhe losbricht:

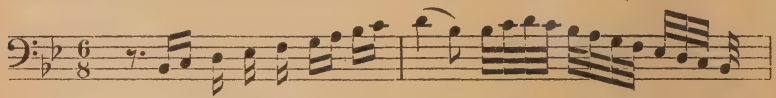
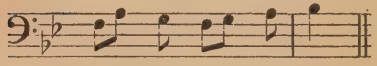


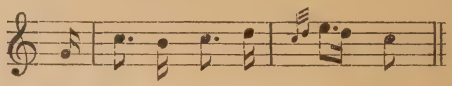
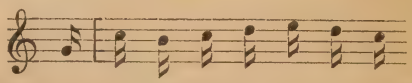
Dieses plötzliche Durchbrechen aller geordneten Melodiebildung durch Plapper- und Tonleitermotive, Pausen und Fermaten hat stark auf Mozart gewirkt, vgl. Matrimonio I 8:



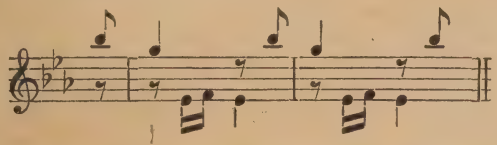
und La bella Pescatrice I 3:



Selbst die Koloratur nimmt unter seinen Händen ein groteskes Gepräge an, wie in dem Duett Finti amori II 3:



Mit dieser unverfrorenen Melodik vereinigt Guglielmi aber eine große Kunst des Variierens. So erhält das Hauptthema der Arie Io sò qualche costumano le donne in den Viaggiatori ridicoli, ein echter Guglielmi:

später, wenn die Wut über die Weiber ihren Höhepunkt erreicht hat, diese Fassung[1]:

[1] Vgl. dazu Stücke wie das Quartett in Mozarts Così fan tutte Nr. 22 (La mano a me date).

Auch die Orchesterbehandlung entspricht dieser Neigung zum Volkstümlichen und zum Grotesken, sie bringt konzertierende Lauten und Gitarren[1], Postillontrompeten[2], ja sogar in einer grotesken Sterbeszene das Totenglöcklein[3]. Guglielmi liebt in der Begleitung die kurzen, spitzen Orchestermotive, wie



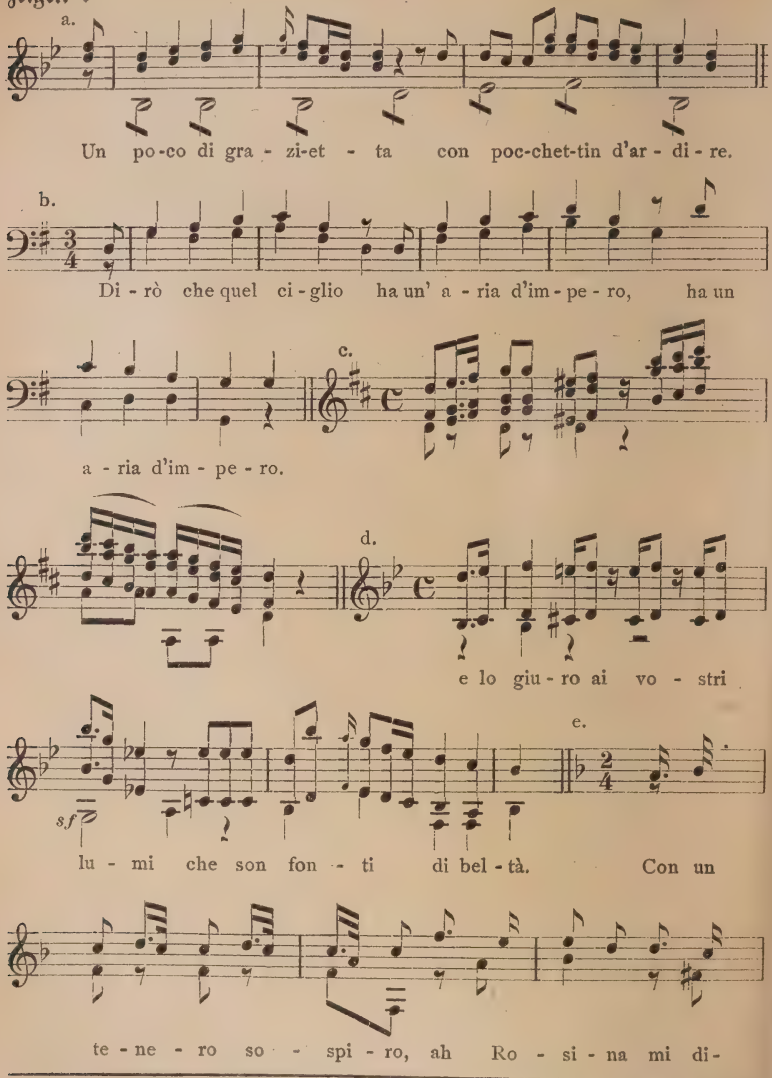
die er auf Grund einer sehr beweglichen Harmonik verarbeitet.

Die Arienform weist große Codas mit wirksamen Steigerungen auf, daneben wird in den Sologesängen das Rondo besonders bevorzugt. Am glänzendsten aber entfaltet Guglielmi seine Eigentümlichkeit in den Ensembles, und zwar nicht allein in den Finales, sondern namentlich auch in den besonders breit angelegten, mehrsätzigen Ensembles im Verlauf der Akte, die sehr häufig nicht bloß den äußeren Umfang, sondern auch das dramatische Leben der Finales erreichen und an Überraschungen besonders reich sind, wie z. B. das eine Musikstunde vorführende große Sextett in den Due Gemelli II 6[4], das auch orchestral glänzend bedacht ist. Auch die Ouvertüren Guglielmis sind besonders mannigfaltig: neben der einsätzigen Form steht die französische zweisätzige und die italienische dreisätzige.

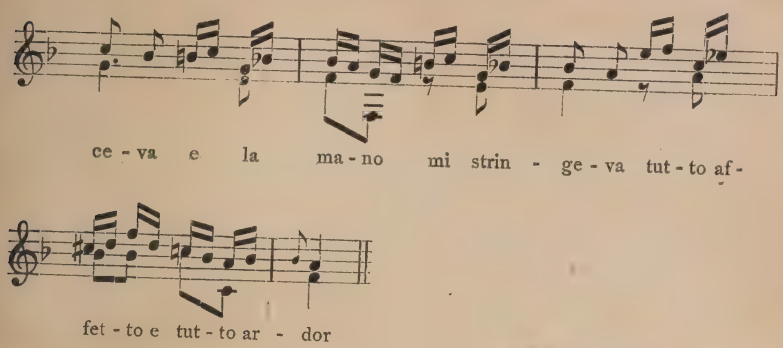
Pasquale Anfossi (1727—1797) zeigt sich schon darin als Schüler Piccinnis, daß er das Rührstück besonders bevorzugt hat; gerade seine erfolgreichsten und für Mozart wichtigsten Opern L'incognita perseguitata (1773), La finta giardiniera (1774) und La pescatrice fedele (La vera costanza, 1776) gehören dieser Gattung an. Sein an der Piccinnischen Sentimentalität genährtes Talent ist denn auch besonders glücklich im Ausdruck zarter Sehnsucht, Schwärmerei und Schwermut. Mit derartigen Gesängen, die mit ihrer bei aller Weichheit doch stets edlen Melodik das Entzücken des damaligen Publikums waren

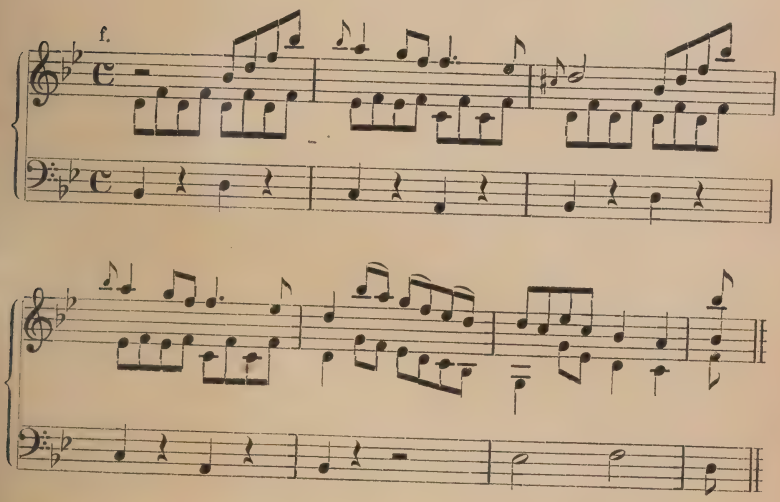
[1] Finti amori I 2 und 1. Finale. [2] Ebenda. [3] Matrimonio I 12 (drei in es′ g′ b′ gestimmte Pauken). [4] Es enthält auch Aufschlüsse über die damalige Gesangstechnik. Nachdem die Schülerin auf restò eine Koloratur gesungen hat, heißt es: il maestro avrà sbagliato restò; sopra l'ò non si solfeggia, quel passaggio non ci và. Auch später ist er mit der Koloratur nicht zufrieden: il maestro bastonate!

hat er auch auf Mozart am stärksten gewirkt, wie folgende Beispiele zeigen[1]:

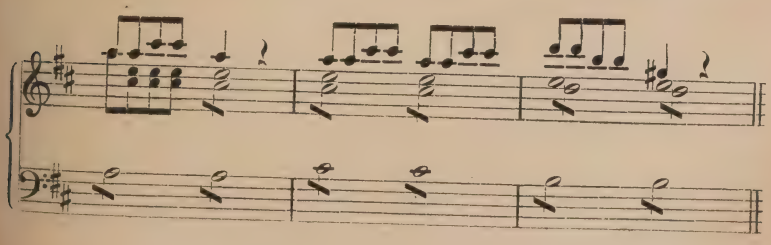


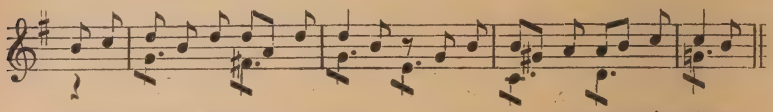
[1] L'incognita perseguitata II 1 und 4, La pescatrice I 6, II 12, Il geloso in cimento I 13 (übernommen in den Pasticcio I tre gobbi, 1. Akt), La Finta giardiniera II 2. Vgl. ferner auch die Beispiele bei Kretzschmar, Ges. Aufsätze II 268.

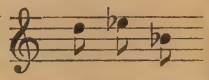
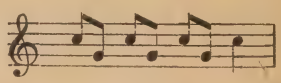




Das Neckiſche, Graziöſe liegt ihm beſonders. Echte, ſprudelnde Luſtſpielthemen, wie das folgende der Sinfonie zur Finta giardiniera:



dessen huschender Charakter bereits an den Figaro gemahnt, sind bei ihm nichts Seltenes, aber auch sonst berührt er sich im Ausdruck des Schelmischen stark mit Mozart, wie in Serpettas Arie in derselben Oper I 9:

Von ihm stammt endlich auch die bei Mozart zeitweise sehr häufige Vorschrift Andantino grazioso. Allerdings hat Anfossi daneben noch eine andere Seite, die ihn mit Paisiello und Guglielmi verbindet, nämlich die Neigung zum Grotesken und zum Malerischen. Jenes drastische, rasche Buffogeplapper, jenes unaufhörliche Wiederholen kleiner Motive fehlt in keiner seiner Opern[1], und so stehen meist neben den weichen und verträumten Gesängen der Liebenden die überlebensgroßen Karikaturen der eigentlichen Buffofiguren. Auch den herkömmlichen Szenentypen hat Anfossi vielfach neue Seiten abgewonnen, so der Notarszene des Sposo di tre (1. Finale), der Schatzgräberszene des Avaro (1. Finale) und dem Gewitter in der Pescatrice und dem Geloso (2. und 1. Finale). Ebenso ist er den „Instrumentenarien" besonders zugetan[2]; eine Spezialität seiner Kunst bilden ferner die komischen Bilder aus dem militärischen Leben im Sinne von Figaros Non più andrai[3].

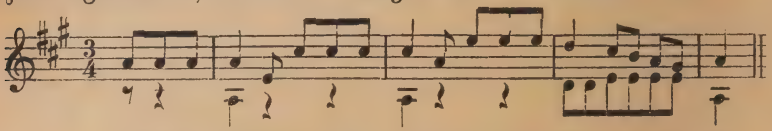
[1] Im 1. Finale der Incognita wird auf das kleine Motiv  der ganze Satz gesungen: fermate, sentite! che caso spietato! la bella Giannetta così modestina così semplicetta adesso è fuggita! Auch das bei den Italienern für den Ausdruck des Sichabmühens (faticar) stehende Motiv:

wird bei Anfossi zahllose Male wiederholt, so im Avaro 1. Finale und in der Kriegsarie der Incognita I 13. In der Pescatrice II 9 kommt der Hasenfuß Villotto in seiner Melodik zunächst überhaupt nicht über einen einzigen Ton hinaus. [2] Finta giardiniera I 2. Auch das aus dem Don Giovanni bekannte Stimmen der Geigen findet sich Pescatrice III 7, Geloso I 1. [3] Incognita I 13, Avaro I 3, Pescatrice I 12.

Von den Arienformen bevorzugt Anfossi besonders die strophische und die in zwei nach Takt und Tempo verschiedenen Teilen[1], daneben stehen aber auch Stücke mit mehreren Teilen (Geloso I 13, II 10). Diese Form kommt bei den Italienern überhaupt namentlich in den allmählich ständig werdenden Duetten der dritten Akte auf, die dichterisch meist die endgültige Vereinigung der Liebespaare bringen und so gewissermaßen einen Ersatz für das auch jetzt öfters noch fehlende dritte Finale darstellen. Endlich tauchen auch große, mehrgliedrige Soloszenen mit Akkompagnatos und größeren, kavatinenartigen Sätzen auf (Pescatrice II 10)[2]. Ebenso zeigt sich in den nach Piccinnis Vorbild mit Vorliebe rondohaft gestalteten Finales das Streben nach Einheitlichkeit, vor allem in der Anspielung auf frühere Sätze in den folgenden, und in der breiten Ausspinnung der einzelnen Sätze; der Fortschritt, den bei Mozart die Finales der Finta giardiniera bedeuten, gehört größtenteils auf Anfossis Rechnung. Auf seine Komposition dieses Textes wird bei der Besprechung der Mozartschen Oper noch näher zurückzukommen sein.

Die übrigen zahlreichen neapolitanischen Buffokomponisten dieser Zeit haben der geschilderten Kunst grundsätzlich keine neuen Züge hinzugefügt, zum Teil werden sie uns, wie Sarti und Martin, bei Mozarts Werken wieder begegnen. Ein besonders liebenswürdiges und frisches melodisches Talent war Antonio Sacchini (1734–1786), später einer der bedeutendsten Vertreter des Gluckschen Musikdramas. Seine Contadina in corte 1766, formell wie dem Charakter nach ein Absenker Piccinnis[3], fesselt durch reiche volkstümliche Erfindung und durch sprechende Orchestermotive und würde bei entsprechender Bearbeitung wohl auch heute noch ihren Weg machen. Der persönlichen Beziehungen zu Mozart halber sei endlich noch Dom. Fischietti (geb. 1729) erwähnt, der in seinem »Dottore« (1758) in bekannten Bahnen wandelt, ohne jedoch seine Vorbilder zu erreichen; in seinem Mercato di Malmantile (1764) ist ihm wenigstens eine lebendige Schilderung

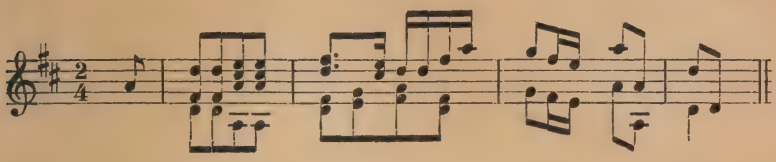
[1] Eine Neuerung Anfossis, wie WSF II 198 annehmen, ist dies allerdings nicht; schon Paisiello und Galuppi waren damit vorangegangen. [2] Hier haben wir zugleich textlich eine der seit der Gluckschen Oper auffallend häufigen Anspielungen auf Orpheus und sein Saitenspiel. Ein ähnlicher Komplex auch in Mozarts Finta giardiniera II 15. Man vergleiche auch das große Duett in der Finta giardiniera III 5 in sechs Abschnitten. [3] Auch die sinnvolle Verwendung von Erinnerungsmotiven gehört hierher.

des Jahrmarktes geglückt, den der Quacksalber Rubbicone mit seinem Besuch beehrt. Freilich ist die Komik ziemlich grobschlächtig[1]. Das zweite Finale enthält einen Anklang an Don Giovanni:

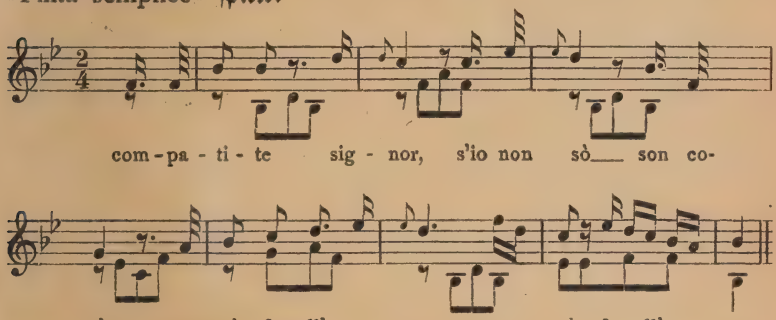


Daß sich auf dem Gebiete der Buffooper Venedig neben Neapel seine Selbständigkeit wahren konnte[2], dankte es hauptsächlich Bald. Galuppi (1706—1785), der nach seinem Geburtsort Burano häufig einfach il Buranello genannt wird[3]. Obwohl er natürlich mit der neapolitanischen Kunst auf das Engste vertraut war und z. B. mit Sicilianos nicht minder freigebig ist als sie[4], so hat ihn doch teils sein eigenes Talent, teils eine besondere venezianische Tradition, die wir nur leider wegen Mangels an erhaltenen Partituren nicht mehr genauer nachprüfen können[5], vielfach auf eigene Wege geführt. Manche Merkmale von Galuppis Buffomusik sind schon der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts zu eigen gewesen, so besonders die eigentümliche Verbindung von Drastik und Kürze, die von der neapolitanischen Redseligkeit merklich absticht. Wo er nicht offenkundig die Sprache der Neapolitaner redet, haben seine Arienthemen alle etwas kurz Angebundenes, oft geradezu Herausforderndes, aber sie wirken dadurch um so stärker. Die meisten unterscheiden sich von den neapolitanischen durch eine bestimmte, sprechende Rhythmik, die sich nicht mit der hergebrachten Schablone begnügt, sondern mit Erfolg nach individuelleren Bildungen strebt. Die Grundlage ist natürlich auch hier die Volksmusik, aber anders als die Neapolitaner bevorzugt Galuppi auffallend die anapästischen und daktylischen Rhythmen, dieselben, die in der Niedergangszeit hundert Jahre zuvor die venezianische Oper förmlich überschwemmt hatten[6]. Namentlich die Introduktionen und die Schlußensembles weisen diesen volkstümlichen Zug auf. Der Inimico delle Donne (1771) schließt sogar mit einem Anklang an Papageno ab:

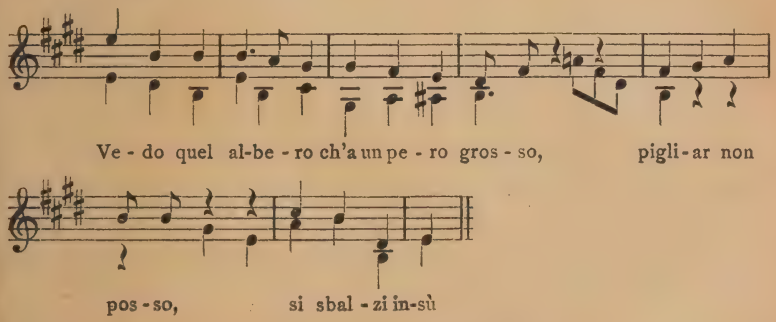
[1] In den Instrumentenwitzen der Arie III 4 kommen sogar Kontrabaßsoli vor. [2] S. o. S. 414. [3] A. Wotquenne, B. G. 1902, F. Piovano, RMI 1906—08. [4] In den Tre amanti ridicoli (1761) sind die Ständchen aller drei Liebhaber (II 5—7) Sicilianos. [5] E. Dent, SIMG XIII 329 ff. [6] Vgl. H. Abert, DT LV, S. IX.



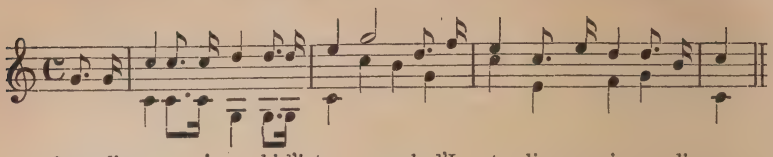
Beſonders ſtark aber iſt Galuppi in allerhand rhythmiſchen Dehnungen und Erweiterungen der Viertaktigkeit, wenn es ſich um einen beſonders charakteriſtiſchen Zug handelt. So ſucht ſchon im Filosofo di campagna II 10 Lesbina den Nardo aufs Eis zu locken, indem ſie die »Finta semplice« ſpielt:

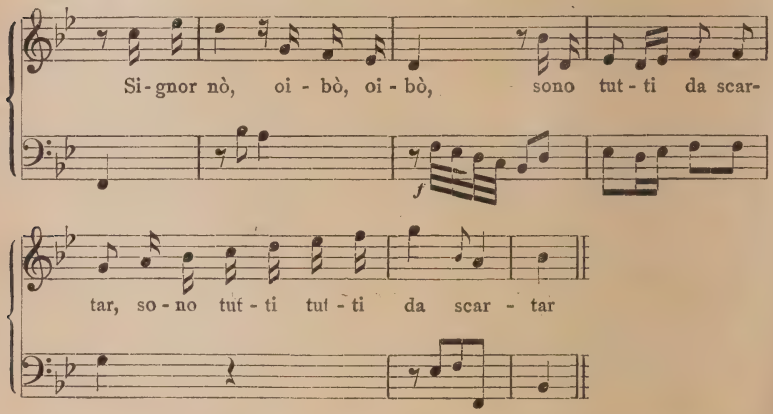


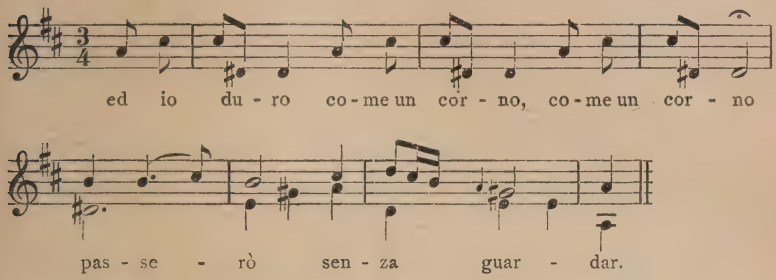
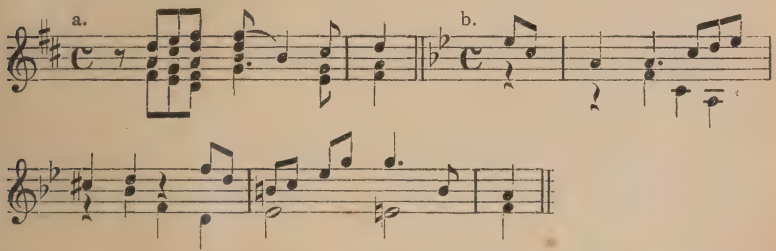
Dieſelbe Oper bietet I 7 ein gutes Beiſpiel für Galuppis draſtiſches Abſchnappenlaſſen des Rhythmus am Schluß einer Phraſe, meiſt von der Terz nach der Quint:

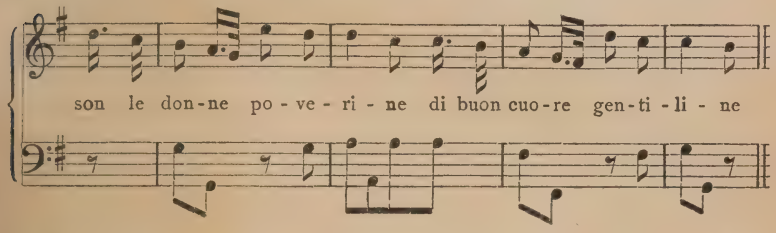


Mozart hat ſich beſonders die energiſchen Marſchrhythmen Galuppis mit den aufſchlagenden Synkopen zu nutze gemacht, vgl. das erſte Finale des Inimico delle Donne:



Galuppi hat denn auch die Rhythmik für komische Zwecke wie kein zweiter Italiener auszunutzen verstanden. Er kennt zwar die bewährten neapolitanischen Mittel, wie das rasche Hinplappern auf realistischen Motiven, ebenfalls, aber er ist erstens weit sparsamer damit und bringt sie zweitens an ganz überraschenden Stellen, mitunter sogar schon im Thema selbst an, während die Neapolitaner damit warten, bis das Stück im Gange ist, vgl. I Bagni d'Abano (1753) II 12:

Das ist der ganze Galuppi: eine rhythmisch pikante Schelmenweise, die drastische kleine Randzeichnung im Baß, das Unisono und schließlich das ganz unerwartete Losbrechen der Singstimme, das Alles auf nur sechs Takte zusammengedrängt! Kein Wunder, daß sein Humor etwas Trockenes, häufig sogar Unwirsches, aber eben deshalb besonders Eindruckvolles hat.

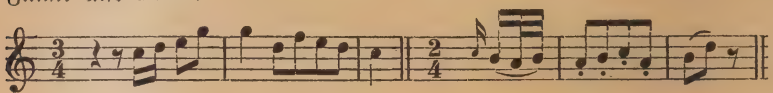
Denselben ungenierten Zug trägt auch die Melodik. Sie ergeht sich gerne in ungewöhnlichen Intervallen, frei eingeführten Vorhalten usw., und Mozarts charakteristische Verwendung des Septimensprungs, z. B. im Don Giovanni, mag von Galuppi angeregt sein, vgl. dessen Amante di tutte I 3, wo Mingone im Vollgefühl seines vermeintlichen Reichtums hochnasig auf seine Mitmenschen herabschaut:

Auch Wendungen wie[1]

erſcheinen häufig; ein Anklang an Cherubin taucht in Agneſinas, das Los der Frauen bedauernder Arie Inimico delle Donne II 6 auf:



Mit ſeinem ausgeſprochen komiſchen Talent, dem neben der Karikatur auch noch viele andere, feinere Ausdrucksmittel zu Gebote ſtanden, hätte Galuppi den Neapolitanern noch ein weit gefährlicherer Mitbewerber werden können, wenn er ſeine Arbeiten mitunter nicht gar zu leicht hingeworfen hätte. Denn auch in der Situationsſchilderung iſt er ihnen mindeſtens ebenbürtig, namentlich dank dem ausgeſprochen maleriſchen Zug ſeiner Muſik. Szenen, wie das raſch unter Pferdegetrappel und Hörnerſchall vorüberziehende Jagdbild im erſten Finale

[1] Vgl. Filosofo di campagna II 5 und 3. Finale, Marchese villano (1762) II 5 u. ö., La partenza ed il ritorno dei Marinari (1765) I 6.

des Re alla caccia (1763), das Seestück des ersten Finales der Marinari mit seinem an Mozarts Così fan tutte erinnernden holden Abschiedsgesang der Zurückbleibenden[1] oder die groteske chinesische Tempelszene im zweiten Finale des Inimico delle Donne gehören zu den gelungensten Beispielen damaliger Situationsschilderung. Natürlich spielt das Orchester dabei eine hervorragende Rolle, und Galuppi unterscheidet sich darin von den Neapolitanern, daß seine Motive nicht allein über den allgemein heiteren Charakter hinweg zu festeren und individuelleren Gebilden hindrängen, wie z. B. Amante di tutte, zweites Finale und III 5:



sondern auch im Verlaufe des Stückes an bedeutungsvollen Stellen geistvoller eingeführt werden, statt wie bei den Neapolitanern gleich von Anfang an die Szene zu beherrschen. Im äußeren Orchesterkolorit steht er den Neapolitanern freilich weit nach und begnügt sich mit der herkömmlichen Praxis[2].

Die Form behandelt Galuppi mit viel Geist und Beweglichkeit. Bemerkenswert ist seine sorgfältige Behandlung des Seccos, die sich namentlich in seiner Vorliebe für scherzhaft bewegte Bässe äußert. In den Gesängen selbst spielt das volkstümliche Strophenlied eine große Rolle. Es ist staunenswert, wie mannigfaltig Galuppi den unvermeidlichen Siciliano zu behandeln weiß, vom bewußt leirigen bis zum anmutigen, schwermütigen oder gewollt fremdartigen Ton. Von Bravourarien mit Dacapo sind zwar seine Opern nicht frei, sie treten aber doch stark zurück gegen die freieren Formen, von denen die kurze Kavatine besonders beliebt ist. Unter den Arienformen ist die wichtigste die zweiteilige mit Takt- und Tempowechsel, wobei beide Teile wiederholt werden. Aber die Wiederholung geschieht selten wortgetreu, sondern meist variiert und erweitert, und häufig mit dem Zusatze einer steigernden, strettaähnlichen Coda. In diesen Variationen liegt eine

[1] Die Ähnlichkeit geht bis in die murmelnde Begleitung der beiden Geigen in Terzen hinein. [2] Ein Doppelorchester erscheint Re alla caccia II 2, der Ottavino hübsch verwandt im Amante di tutte I 1; ganz besonders häufig aber ist das Pizzikato der Geigen bei den zahlreichen Gitarrenständchen. Ein typisches Beispiel für eine sogenannte Instrumentenarie ist die des Onofrio Amanti ridicoli I 9, die sogar scherzhafte Kontrabaßsoli enthält.

besondere Stärke des Meisters; oft ist der Allegroteil nur eine freie Variation des Andantes.

Mit Ensembles innerhalb der Akte ist Galuppi auffallend sparsam. Ständig sind bei ihm nur die wie bei den Neapolitanern volkstümlich gehaltenen introduzioni, auch liebt er besonders eine mehrsätzige Form des Duetts, die mit wirksamer Steigerung eine kleine dramatische Handlung, wie die Entzweiung und Versöhnung zweier Liebender, in sich schließt[1]. Dagegen ist Galuppi für die Entwicklung des Finales besonders wichtig geworden. Zwar ist ihm das Piccinnische Rondofinale wohlbekannt[2], auch bekundet er schon früh, wie in den Bagni d'Abano (zweites Finale), das Bestreben, die einzelnen Sätze thematisch miteinander zu verknüpfen. Diese thematischen Anspielungen sind bei Galuppi poetisch oft noch feiner ausgeführt als bei Piccinni. Aber er kennt daneben auch noch eine freiere Form des Finales. Schon in den Bagni d'Abano und im Filosofo werden die Hauptphasen des dramatischen Verlaufs in einer Reihe selbständiger Sätze dargestellt, die je nach dem Charakter der Situation bald in den herkömmlichen geschlossenen Formen, bald aber nach Logroscinos Art auch ganz frei gehalten sind; den Schluß bildet allerdings stets, auch wo stärkere Gegensätze aufeinanderplatzen, ein heiteres, homophones Ensemblestück. Daß die Entwicklung des Finales noch im Flusse ist, lehren die darin zahlreich vertretenen Einzelgesänge, in die die übrigen Teilnehmer nur ein paar kurze Brocken hineinwerfen. Aber sehr bald verstand es Galuppi, das Ensemble in einzelne Gruppen zu teilen und diese mit großem dramatischem Geschick gegeneinander auszuspielen. Im lebendigen Wechselspiel dieser verschiedenen Parteien besteht ein Hauptreiz seiner Finales, der dadurch noch gesteigert wird, daß jede Partei auch ihr eigenes Motiv, meist von echt Galuppischer Schlagkraft, erhält und auch durchführt[3]. Im allgemeinen zeigt sich der Unterschied zwischen Neapolitanern und Venezianern in diesen Finales besonders deutlich: jene geben sich beweglicher und übermütiger, diese derber, gröber, oft aber auch charakteristischer. Galuppis Sinn für wirksame Szenenbilder tritt hier besonders deutlich zutage, wie z. B.

[1] Sie tritt häufig im dritten Akt auf, gleichsam als Ersatz für das hier meist fehlende ausgeführte Finale. [2] Erstmals, offenbar unter Piccinnis Einfluß im Amante di tre (1760). Rondos im freisten Sinne sind die beiden ersten Finales des Marchese villano (1762). [3] Vgl. den Anfang des Finales der Tre amanti ridicoli.

in der auch für Mozart wichtigen Ballszene der Marinari (zweites Finale) mit Menuett und der Tafelszene des Amante di tutte (erstes Finale); beide Male fällt die Schilderung des Festes hauptsächlich dem Orchester zu.

Galuppis Opernsinfonien zeigen erst in den späteren Werken, offenbar unter neapolitanischem Einfluß, ein individuelleres Gesicht, besonders was die Gegensätze der Themen betrifft. Gelegentlich greift er aber auch hier, wie im Schlußsatze der Sinfonie des Amante di tutte, mitten in die Volksmusik hinein.

Von Venedig führt mit Fl. L. Gaßmann (1723—1774), der hier einen Teil seiner Lehrzeit verbracht hatte, ein gerader Weg nach Wien. Hier war die opera buffa 1757 durch Giuf. Scarlatti eingeführt worden, hatte aber sehr bald durch das Zusammentreffen mit anderen Kunstgattungen, namentlich der französischen komischen Oper, der bodenständigen Wiener Volksmusik und der Wiener Instrumentalmusik, ein ziemlich verändertes Aussehen erhalten, dem sich auch Mozart nicht zu entziehen vermochte. Gaßmann ist neben einigen kleineren Talenten wie Fl. Deller (1729—1763)[1] der Hauptvertreter dieser Wiener Buffokunst[2], die von der italienischen hauptsächlich in der Melodik und im Orchestersatz abweicht. Neben echt italienischen Arienthemen stehen andere, die bald an den Wiener Liederton, bald an die französische opéra comique gemahnen[3], Gesänge von individuellerem Leben, freierem Bau und weiteren Melodiebogen, und gerade mit ihnen hat Gaßmann Mozart ganz offenkundig vorgearbeitet, namentlich da, wo es sich um den Ausdruck des Treuherzigen oder Sehnsüchtigen handelt[4]. Er sucht aber auch, und zwar häufig nicht ohne Erfolg, bewußt über diesen ganzen Reichtum an Stilelementen zu verfügen[5]. Mit Mozart verbindet ihn ferner der weit leisere

[1] H. Abert, Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 7. Abschnitt 1905, S. 580 ff. [2] G. Donath, Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist, in Adlers Studien z. Musikw., 2. Heft 1914, 34 ff. (mit Zusätzen von R. Haas). Neudruck der »Contessina« (R. Haas) DTÖ XXI, vgl. H. Abert, ZfM I 207 ff. [3] In der Aria der Smorfiosa in der »Opera seria« (1769) I 8 klingt sogar die erste Arie des Amor aus Glucks Orfeo nach. [4] Beispiele bei Donath S. 126, 200 f. Contessina, Neuausg. S. 51, 99, 106, 254 u. ö. [5] Der verkleidete Marquis singt in der Contessina Nr. 22 eine französische chanson, der verkleidete Bauer im 2. Finale einen Mollsiziliano, aber auch in der Kavatine der Contessina Nr. 4 mit der koketten Synkope steckt französisches Blut (am Anfang klingt das Don Giovanni-Menuett durch), ebenso im letzten Finale.

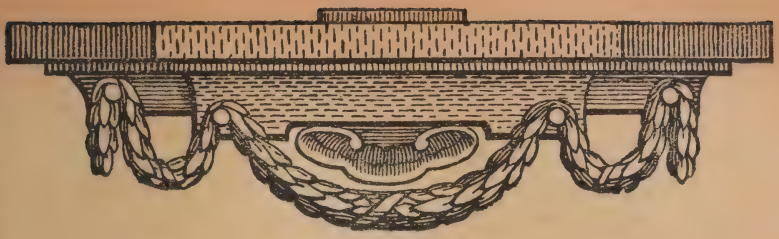
Charakter seiner Komik, der die ausgelassene Lustigkeit der Italiener nur selten erreicht, dafür finden sich aber schon bei ihm Ansätze zu verwickelterer Seelenschilderung, die sich mit der bloßen Karikatur nicht begnügt; gerade die Contessina enthält einige feine Beispiele für die Mischung gegensätzlicher Züge in demselben Charakter[1]. Zu diesem Zwecke benutzt Gaßmann aber besonders das Orchester. Von der Sinfonie an finden sich in der Contessina zahlreiche, sorgfältig geführte Mittelstimmen, die sich merklich von der lockeren italienischen Art unterscheiden. Hier zeigt sich der Einfluß der Wiener Instrumentalmusik, ebenso wie in der Neigung zu konzertierender Behandlung. Nicht allein die Sinfonien liefern dafür den Beleg — die zum dritten Akt der »opera seria« bringt sogar eine vollständige Fuge in Sonatenform, wie wir sie gleichzeitig auch in M. Haydns Sinfonien finden — sondern auch der Orchestersatz der Arien und anderen Gesänge. So hat das geistvolle motivische Spiel im Orchester in Wien eine neue Schattierung erhalten; manche Sätze Gaßmanns sind einfach Orchesterstücke mit leichtem deklamatorischem Überwurf.

Dieselbe Neigung zu strengerer Schreibart zeigt sich auch in den Ensembles mit ihren häufigen kleinen Kanons, ihrer wirksamen, gegensätzlichen Stimmengruppierung nach Galuppis Vorbild und ihrer Kunst der Steigerung, die bei entsprechendem Text mitunter von großer Wirkung sind[2]. Formell herrscht in diesen Ensembles die größte Freiheit, vom Rondo bis zum freien, durchkomponierten Satz. Auch die Arien weisen trotz der üblichen Bevorzugung der Zweiteiligkeit eine beachtenswerte Mannigfaltigkeit der Form im Großen und Kleinen auf. Die individuelle Behandlung des Seccorezitativs[3] ist ein Erbteil Galuppis.

Gewiß war Gaßmann kein Buffokomponist großen Stils und ist im allgemeinen vom italienischen Typus nicht losgekommen. Aber es zeigen sich bei ihm doch schon Ansätze zur Verinnerlichung der ganzen Gattung und namentlich zur Individualisierung der einzelnen

[1] Ein gutes Beispiel bietet die Arie des Pancrazio Nr. 3 mit ihrem fortwährenden, auch in der Dynamik zum Ausdruck kommenden Stimmungsumschlag und besonders die Arie der Contessina Nr. 9, in ihrem bewußten Hinundherschwanken der Gefühle ein kleines Meisterstück. [2] Gaßmann erreicht sie sehr oft teils durch Verkürzung der Notenwerte (Contessina 1. Finale und Terzett 19) teils durch immer engeres Zusammenrücken der einzelnen Stimmengruppen (ebenda 1. und 2. Finale). [3] Vgl. R. Haas a. a. O. S XI.

Typen. Die Art, wie er z. B. in der Contessina die beiden scharf geschauten Figuren des bei aller Treuherzigkeit doch selbstbewußten Pancrazio und die adelsstolze, verstiegene Gräfin einander gegenüberstellt, erklärt den Erfolg der Oper ohne weiteres: die drastische Gegenüberstellung der beiden Stände war damals aus dem Leben gegriffen, und dieser soziale Zug spielt ja noch im Figaro eine große Rolle. Aber auch sonst erinnert in Gaßmanns Wesen so manches an Mozart. Wie er in seinen Sinfonien kantable Themen bringt, so legt er in seiner Buffokunst Wert auf eine feinere Seelenmalerei, die einen Charakter als Mischung verschiedener lebendiger Kräfte auffaßt und nicht bloß einen einzigen Zug ins Überlebensgroße steigert. Nicht vergessen sei endlich auch noch sein Talent für die Parodie, das in seiner »Opera seria« (mit dem Calsabigischen Text), übrigens einer drastischen Quelle für die damaligen Opernverhältnisse, geradezu groteske Blüten getrieben hat.



La finta Giardiniera

Das Personenverzeichnis ist folgendes:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina. (Tenor.)
La Marchesa *Violante Onesti*, amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera. (Sopran.)
Il Contino *Belfiore*, primo amante di Violante ed ora di Arminda. (Tenor.)
Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore. (Sopran.)
Il Cavaliere *Ramiro*, amante di Arminda dalla stessa abbandonato. (Sopran.)
Serpetta, Cameriera del Podestà innamorata del medesimo. (Sopran.)
Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposta. (Baß.)

Die Marchesa Violante Onesti ist von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eifersucht verwundet worden, und da er sie getötet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht sie sich mit einem treuen Diener Roberto auf, ihn zu suchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchise, Podesta von Lagonero, in Dienste, sie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podesta verliebt sich in die schöne Gärtnerin und vernachlässigt die Zofe Serpetta, der er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunst sich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge sind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchise hält sich als Gast Ramiro auf, früher ein begünstigter Liebhaber Armindas, einer Nichte von Don Anchise, die ihn aber verabschiedet hat, um sich mit Belfiore zu verloben.

Die Oper beginnt mit den festlichen Vorbereitungen für den Empfang der Verlobten. Ramiro gesteht dem Podesta, daß eine unglückliche Liebe ihn quäle und verläßt ihn. Dieser versucht, von Serpetta immer wieder gestört, der Sandrina seine Liebe zu erklären. Sandrina erklärt dem Nardo, sie wolle den Ort verlassen, um den Bewerbungen des Podesta zu entgehen, sie klagt über die Untreue der Männer, ebenso wie der wieder hinzugekommene Ramiro über die Untreue der Frauen und Nardo über die Hartherzigkeit Serpettas. Die launische Arminda kommt und wird von dem geckenhaften und adelsstolzen Conte Belfiore als Braut begrüßt. Nach einer Zankszene Nardos und Serpettas erfährt Sandrina von Arminda, daß sie die Braut des Conte sei, und fällt in Ohnmacht. Arminda ruft Belfiore zu Hilfe, auch Ramiro kommt

hinzu. Die vier Liebenden erkennen einander zu ihrer äußersten Bestürzung, über die der hinzukommende Podesta vergebens Aufschluß verlangt. Serpetta erzählt ihm, um seine Eifersucht zu erregen, sie habe den Conte mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung gesehen; er beschließt darauf, sie zu beobachten. Der Conte lockt Sandrina das Geständnis ab, daß sie Violante sei und wirft sich ihr reuevoll zu Füßen. Die Übrigen kommen hinzu, überhäufen das Paar mit Vorwürfen und in allgemeiner Verwirrung schließt der erste Akt.

Im zweiten wirft zuerst Ramiro der Arminda und dann diese dem Conte Untreue vor, darauf verspottet Serpetta den Nardo. In einer erneuten Szene zwischen Sandrina und dem reuigen Conte erklärt jene, sie habe nur die Gefühle der ihr bekannten Violante geäußert. Der Conte will ihr unter zärtlichen Entschuldigungen die Hand küssen, erfaßt aber die des herangeschlichenen Podesta und geht bestürzt ab. Der Podesta erklärt Sandrina seine Liebe, darauf zeigt ihm Ramiro den Conte als Mörder der Marchesa Onesti an und fordert von ihm obrigkeitliche Untersuchung. Der Podesta erklärt zunächst die Hochzeit für aufgeschoben und verhört Belfiore, der sich dabei höchst verdächtig macht. Da gibt sich Sandrina als Violante zu erkennen, freilich ohne damit Glauben zu finden. Dem Conte selbst erklärt sie, sie sei gar nicht Violante, sondern habe ihn nur durch ihre Ähnlichkeit mit dieser retten wollen. Nun erzählt Serpetta dem Podesta und Ramiro, daß Sandrina entflohen sei, verrät aber dann dem Nardo, Arminda habe sie im nahen Walde versteckt, damit sie ihre Hochzeit mit Belfiore nicht störe. Im Dunkel des Waldes treffen sich sodann alle, was zu den größten Verwechslungen Anlaß gibt; als schließlich Ramiro noch mit Fackeln dazu kommt, entsteht ein allgemeines, erregtes Schelten, das sich jedoch beim Anblick des mittlerweile wahnsinnig gewordenen Paares Sandrina und Belfiore in Erstaunen wandelt.

Im dritten Akt wird zuerst Nardo von Serpetta verspottet und dann von den immer noch Wahnsinnigen bedrängt, ebenso der Podesta von Serpetta, Arminda und Ramiro, der dabei von Arminda erneut abgewiesen wird. Sandrina und Belfiore erwachen unter einer Schlummermusik aus ihrem Wahnsinn; in dem folgenden Duett erhört sie ihn endlich. Auf diese Kunde hin vereinigt sich auch Arminda mit Ramiro und Serpetta mit Nardo, und nur der Podesta bleibt allein zurück.

Die Abhängigkeit dieses Textes von der »Buona figliuola« Goldonis und Piccinnis springt sofort in die Augen; beide gehören der durch Richardsons »Pamela« in Schwang gekommenen Art der „weinerlichen Komödie" an. In beiden ist die Hauptgestalt ein tugendhaftes Mädchen, das sich schließlich nach allerhand Fährlichkeiten und Versuchungen als vornehme Dame entpuppt, ja sogar die Verkleidung als Gärtnerin ist in beiden dieselbe. Nur ist der Piccinnische Text dem Mozartschen gegenüber geradezu als klassisch zu bezeichnen: die Handlung, die sich dort verhältnismäßig einfach und durchsichtig entwickelt, ist hier durch allerhand Zutaten, die ihr mehr sensationelle

Würze geben sollen, verdunkelt und oft geradezu ins Geschmacklose verzerrt worden. Der Dichter wollte offenbar zweien Herren dienen: ein modernes Rührstück schreiben und doch daneben auf die alten, bewährten Buffogestalten und -motive nicht verzichten. So entstand ein ungeschickt zusammengeflickter Wechselbalg, der häufig genug nicht allein dem guten Geschmack, sondern auch dem gesunden Menschenverstand ins Gesicht schlägt. Dergleichen Texte muß man vergleichen, wenn man Mozarts »Così fan tutte« gerecht werden will.

Von Mozarts Originalpartitur (K.-V. 196, S. V. 9 mit Waldersees R.-V.) sind nur noch der zweite und dritte Akt in zwei Bänden von zusammen 344 Seiten vorhanden; der erste ist verloren, eine Abschrift der italienischen Partitur nicht bekannt, daher sind die Rezitative des ersten Aktes nicht mehr vorhanden[1].

Um 1780 hat Mozart das Werk zu einem deutschen Singspiel umgearbeitet, als welches es 1781 in Reichardts Theaterkalender von 1781 unter dem Titel „Das verstellte Gärtner-Mädchen" erscheint; unter diesem Titel wurde es 1789 in Frankfurt aufgeführt[2]. Der Verfasser der deutschen Übersetzung ist unbekannt, vielleicht war es Schachtner, der freilich damit ein bedeutend besseres Geschick bewiesen hätte als bei seinen andern poetischen Leistungen. Die Partitur ist in Abschriften erhalten, und unter dem Titel „Die Gärtnerin aus Liebe" wurde bei André eine Auswahl der Arien, später in Mannheim bei Heckel ein vollständiger Klavierauszug gedruckt. In die Originalpartitur hat L. Mozart den deutschen Text eingetragen und der Deklamation wegen auch in den Noten einiges Unwesentliche geändert[3]. Dagegen wurden für die Münchner Aufführung verschiedene

[1] Einer Abschrift des ersten Aktes mit deutschem Text in der Münchner Bibliothek scheint das Autograph zugrunde zu liegen, vgl. den R.-V. In der Gesamtausgabe konnte der erste Akt nur mit deutschem Texte versehen werden. [2] Unter dem Titel „Sandrina oder die verstellte Gräfin" wurde die Oper schon am 2. April 1782 von der Böhmschen Truppe in Frankfurt gegeben, vgl. C. Valentin, Gesch. der Musik in Frankfurt a. M. 1906, S. 256. [3] Es existiert aber noch eine weitere Bearbeitung mit einem neuen deutschen Text, von der Jahn (I[1] 367 ff.) nur das Hauserſche Fragment gekannt hat. Die vollständige Partitur und das Textbuch dieser „Gärtnerin aus Liebe" befindet sich auf der Dresdener Landesbibliothek (Sammlung Ölš 85). Diese Fassung enthält deutsche Namen, der Podesta erscheint als Gouverneur von Lagonero, Arminda als Agnese, Belfiore als Graf von Aosta, Ramiro als Marchese Grimaldi, Sandrina-Violante als Röschen-Juliane, Serpetta und Roberto als Friederike und Philipp. Nr. 25 fehlt. Das

durch Rötelstriche und Verklebungen bezeichnete Kürzungen in den Rezitativen und einzelnen Arien (13, 17, 19, 25) vorgenommen, sowie der Dialog einer Szene in abgekürzter Form von Mozart neu komponiert. In die deutsche Bearbeitung sind die gekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (20), der mit Rötel „bleibt aus" beigeschrieben war, ist dort nicht weggelassen. Daß Wolfgang an dieser Bearbeitung beteiligt war, beweisen zwei von seiner Hand auf besonderen Blättern umschriebene Akkompagnatorezitative, die in der deutschen Fassung beibehalten wurden. An die Stelle des Seccos trat gesprochener Dialog; die deutschen Stichwörter sind von dritter Hand eingetragen. Ob Mozart freilich, seiner sonstigen Gepflogenheit gemäß, bei dieser neuen Bearbeitung auch an der Musik geändert hat, wissen wir nicht; einschneidend können diese Änderungen jedenfalls nicht ge-

Textbuch bringt einige wichtige szenische Bemerkungen, wie z. B. über dem Andantino am Anfang des 1. Finales: „wie im Traume" oder bei dem Adagio ma non molto (S. 86 der G.-A. oben): „Zu Ende des Gesangs bleiben alle unbeweglich und wie vom Donner gerührt stehen." Wichtiger ist, daß hier in Nr. 15 der Allegroteil von dem Grafen und dem Gouverneur (Podesta) abwechselnd gesungen wird, so daß der Satz Padrone stimatissimo usw. dem Podesta, dagegen der zweite, Destin maledettissimo usw., dem Grafen zufällt, was natürlich die Buffowirkung bedeutend erhöht. Der gesprochene Dialog gibt den Inhalt der Seccopartien frei wieder, ein sehr zeitgemäßer, auf Lavater zielender Zusatz betrifft ein I 7 erwähntes physiognomisches Bilderbuch, das Abbildungen ungetreuer Liebhaber enthält und in dem Agnes eines Ähnlichkeit mit dem Grafen herausfindet. Noch einschneidender sind die musikalischen Änderungen; sie bestehen in zum Teil erheblichen Kürzungen und in einer bedeutenden Verstärkung der Instrumentation. So sind namentlich die Ritornelle häufig auf wenige Takte gekürzt, aber auch im Verlaufe der Stücke fallen mitunter, wie in Nr. 19 und 27, ganz erhebliche Partien weg, ebenso fehlt es nicht an Umstellungen einzelner Teile (Nr. 7), ja an wirklichen Änderungen (Nr. 8). Die orchestralen Zusätze beziehen sich äußerlich auf Trompeten (Clarini), Pauken und namentlich auf Klarinetten. Ungleich wichtiger aber ist die fortschrittliche Verwendung des orchestralen Apparates, und zwar sowohl der Streicher, besonders der Bratschen und Celli, als namentlich der Bläser. Diese dienen ganz in der Art des späteren Mozart dazu, die Schlußfälle der einzelnen thematischen Abschnitte durch kleine, ausdrucksvolle Phrasen zu überbrücken, haben aber daneben auch koloristische Aufgaben; vor allem verbinden sie sich mit den Streichern in jener neuen, von den Mannheimern begründeten Art, die sie nicht mehr bloß auf einzelne Strecken, sondern eigentlich beständig beschäftigt. Fast alle Streicherepisoden werden mit Bläserklang durchsetzt, aber auch die solistischen Wirkungen sind weit schlagender, wie namentlich die orchestralen Witze von Nr. 3 und 8 lehren. So ist das instrumentale Kolorit sämtlicher Nummern mit einziger Ausnahme von Nr. 9 mehr oder minder stark verändert; in Nr. 6 z. B. sind die ursprünglichen Oboen durch

wesen sein, da der ganze Stil der Partitur im wesentlichen dem Stande seiner künstlerischen Entwicklung um 1775 entspricht.

Daß Mozart Anfossis Partitur[1] gekannt hat, geht aus der verwandten Anlage einzelner Stücke[2] wie aus verschiedenen Anklängen[3] deutlich hervor. Aber damit ist seine Abhängigkeit von dem Italiener[4] auch erschöpft; viel wichtiger als diese Äußerlichkeiten ist sein klar hervortretendes Bestreben, von Anfossi loszukommen. Ein Vergleich beider Werke ist für Mozarts wachsende Selbständigkeit seinen Vorbildern gegenüber überaus lehrreich. Während Anfossi seiner Art[5] auch hier treu bleibt und eine stilgerechte italienische Buffooper mit ihren festumrissenen Charakteren schreibt, sucht Mozart zu individualisieren; Stimmungsbilder, die jener in einem einzigen Satze entwirft, teilt er gerne in zwei oder gar drei verschiedene Abschnitte; wo Anfossi

Flöten und Klarinetten ersetzt. Die Themen sind beibehalten (ebenso die Koloraturen), doch mit gelegentlichen Varianten, so beginnt z. B. Nr. 15 folgendermaßen:

Dynamik und Tempo sind sorgfältiger bezeichnet als in der bekannten Fassung. Es liegt demnach eine textlich wie musikalisch durchaus selbständige Bearbeitung vor, die in jeder Hinsicht eine erhebliche Verbesserung der ursprünglichen Gestalt bedeutet. So unwesentlich, wie Jahn a. a. O. meint, sind die Änderungen durchaus nicht, sie lassen vielmehr deutlich eine ganz bestimmte Methode und eine äußerst kundige Hand erkennen. Der Schrift nach gehören Text und Partitur eher den achtziger als den neunziger Jahren an, es ist also sehr wohl möglich, daß Mozart sein Werk nach der Rückkehr von Paris entweder noch in Salzburg oder in den allerersten Wiener Jahren nochmals vorgenommen hat; besonders die Instrumentation weist dieselbe Freude an neuen Klängen auf, die z. B. auch dem Idomeneo eigentümlich ist. Freilich lassen uns die übrigen Zeugnisse darüber im Stich. Nimmt man dagegen einen fremden Bearbeiter an, so muß dieser ein ausgezeichneter Mozartkenner und außerdem ein Künstler von besonders feinem und sicherem Geschmack gewesen sein. [1] Beide Werke decken sich textlich völlig bis auf den ersten Abschnitt der Wahnsinnsszene im zweiten Finale (von Mio Tirsi — grato piacer), der bei Anfossi fehlt; dagegen hat Mozart in dem Duett Tu mi lasci (III 5) die zweite Partie (Senti l'ussignuolo) nicht komponiert. [2] So vertritt z. B. gleich in der Sinfonie bei beiden die gesungene Introduzione die Stelle des dritten Satzes. [3] So namentlich in den Arien des Ramiro (1), der Arminda (7), des Contino (8) der Serpetta (9, 20) und des Podesta (25). [4] WSF II 198 betonen diese Abhängigkeit viel zu stark. Die formalen Eigentümlichkeiten, die sie Anfossi zuschreiben, finden sich zum größten Teile auch bei den übrigen zeitgenössischen Italienern. [5] S. o. S. 447 ff.

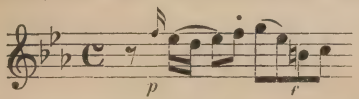
gleich mit einer vollen Gesangsmelodie beginnt, fängt er zunächst rezitativisch an; Züge, die jener mit Liebe ausführt, umgeht er geflissentlich und arbeitet dafür andere heraus, die der Italiener vernachlässigt. Vor allem aber ist sein Streben nach psychologischer und dramatischer Vertiefung ganz unverkennbar. Daß er hier mitunter sehr stark aus dem Stile der Buffooper herausfällt und damit stilistisch, aller höheren musikalischen Potenz ungeachtet, dem Italiener nachsteht, wird gleich zu zeigen sein. Für seine Entwicklung ist deshalb aber gerade dieses Werk besonders wichtig, als der erste, wenn auch noch keineswegs geglückte Versuch einer praktischen Kritik an der italienischen Buffokunst.

Der große Fortschritt über die Finta semplice hinaus ist selbstverständlich. Aber das Werk deshalb mit dem Figaro in einem Atem zu nennen, geht doch nicht an. Schon die Wahl des Textes zeigt, daß Mozart als Dramatiker noch lange nicht auf der Höhe steht. Wohl leuchtet an einzelnen Stellen die spätere Meisterschaft auf, und die meisten Nummern zeigen das Gepräge des Mozartschen Stiles so deutlich, daß man dabei ganz unmöglich an einen anderen Verfasser denken kann. Aber gerade dieser Umstand beweist, daß man lange ein begabter und durchgebildeter Musiker sein kann, bevor man ein dramatischer Künstler wird. Die Voraussetzungen dafür, Reife des Charakters, der Weltanschauung und Lebenserfahrung, waren bei dem Neunzehnjährigen noch nicht vorhanden, und statt in die Tiefe der Charaktere und Begebenheiten zu dringen, bleibt sein Blick noch an Äußerlichkeiten und Einzelheiten haften. Man betrachte daraufhin nur einmal die einzelnen Charaktere. Es ist bei den meisten rein unmöglich, aus ihren einzelnen Äußerungen ein geschlossenes, einheitliches Bild zu gewinnen, man hat vielmehr meist den Eindruck, als hätte Mozart nicht ganze Partien, sondern nur ihre einzelnen Arien komponiert. Gewiß ist die Art, wie er dies tut, höchst eigentümlich und wirft auf seine Entwicklung als Dramatiker ein bedeutsames Licht, wie noch näher zu zeigen sein wird, aber die Tatsache, daß seine Charakterisierungskunst auch in dieser Oper noch in den Windeln steckt, wird dadurch nicht aus der Welt geschafft.

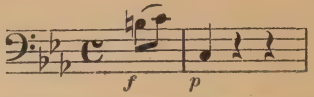
Die Hauptfigur Sandrina ist ein deutlicher Beweis dafür. Ihre erste Arie (4) atmet denselben Geist schalkhafter Tändelei, in dem die Mädchen bei den Italienern die Untreue der bösen Männer beklagen, gemischt mit einem treuherzigen Zug in der Melodik, der aus der Wiener opera buffa stammt. Von dem Herzenskummer des Mädchens

erfahren wir dagegen nicht das Geringste. Wie ganz anders äußert sich Piccinnis kleine Dulderin in ihrem ersten Liede, von Mozarts Gräfin ganz zu geschweigen! Weit persönlicher ist die zweite Arie (11). Sie ist zwar textlich eine modische Gleichnisarie von der beliebten klagenden Turteltaube[1], deren Girren nach italienischem Brauche das Orchester schildert, aber dennoch kommt die Trauer des Mädchens in einem echt Mozartschen, rührenden Gemisch von Lieblichkeit und Schwermut zum Ausdruck. Dagegen verrät die dritte Arie (16) mit ihrem Mangel an innerer Einheit deutlich den dramatischen Anfänger. Der Text enthält drei verschiedene Gedanken, die koketten Schmeichelworte an den verliebten Podesta, den Hinweis auf ihr Unglück, wenn er ihr grollen würde, und die beliebte, buffohafte Anrede an die holden Mädchen im Publikum. Alle drei hat nun Mozart für sich komponiert und zwar als scharfe Gegensätze, den zweiten sogar in hochtragischem Ton, dem außerdem jeder von den Italienern in solchen Fällen beigemischte parodistische Zug fehlt. Wir werden derartiger unvermittelter Ausbrüche von ernst gemeintem tragischem Pathos in dieser Oper gleich noch mehr kennen lernen.

Wieder eine ganz andere Sandrina steht in den beiden letzten Arien (21, 22) vor uns. Schon die dichterische Situation, das verlassene, allen Schrecknissen des dunkeln Waldes preisgegebene Mädchen stammt aus dem bewährten Hausrat der Lamentoszenen aus der opera seria, und Mozart hat diesen tragischen Charakter ohne Rücksicht auf die bisherige Wesensschilderung seiner Helden noch bedeutend gesteigert[2]. In dieser hochpathetischen Szene, die ohne weiteres in jeder ernsten Oper stehen könnte, schnellt Sandrina plötzlich zur Heroine größten Stils empor, und höchst eigentümlich ist auch der Ausdruck im einzelnen. Die erste Arie wird beherrscht durch ein wild leidenschaftliches Geigenmotiv;



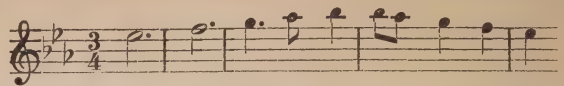
mit dem verminderten Intervall und dem forte auf dem letzten Viertel; begleitet wird es beständig durch echt Mozartsche Synkopenharmonien und durch das nach Glucks Art immer wiederholte trotzige Baßmotiv:

[1] Vgl. den ersten Chor in Glucks Orfeo. [2] Merkwürdig ist auch, daß er diese große Szene nicht allein mit dem folgenden Finale unmittelbar verbindet, was sich aus der Handlung von selbst ergibt, sondern auch mit der vorhergehenden Arie Serpettas, die gar nichts mit ihr zu tun hat, sondern sogar noch durch einen Szenenwechsel von ihr getrennt ist.

dem sich noch schwere Bläserakkorde auf den schlechten Taktteil beigesellen.

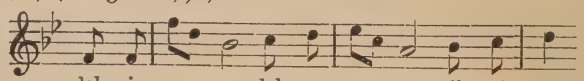
Die Singstimme bringt es diesem erregten Toben des Orchesters gegenüber kaum über einzelne verzweifelte Ausrufe hinaus und bewegt sich, von einem kurzen melodischen Ansatz abgesehen, durchaus in deklamatorischen Phrasen. Das ist nicht mehr die „atemlose Angst eines zarten furchtsamen Mädchens“[1], sondern die empörte Verzweiflung einer tragischen Heldin, in die sich vernehmlich auch schon das Rachegelüst mischt. Das Ganze aber ist erfüllt von dem eigentümlich erregten, Mozartschen Leidenston mit seinem resignierten Mollcharakter, den charakteristischen Dissonanzen und Modulationen, den wir von den Messen und Sinfonien her kennen. Auch in das folgende Akkompagnato spielen die Orchestermotive der Arie noch herein; mit einer überraschenden enharmonischen Rückung schließt es leise in A moll ab. Die Kavatine (22) hat mit dem Vorhergehenden die Unruhe des Orchesters, die deklamatorische Führung der Singstimme und das Pathos des Ausdrucks gemein. Eine Beruhigung der Leidenschaft findet nicht statt, sie steigert sich vielmehr bis zu voller Hoffnungslosigkeit, die in den kleinen melismatischen Gesangsmotiven und dem Wechselgespräch von Oboe und Fagott etwas Rührendes hat. Ein Akkompagnato mit tonmalerischen Orchesterfiguren schließt sich an und leitet in echt Mozartscher, spannender Weise mit gebrochenen Akkorden des Streichorchesters ins Finale hinüber. An und für sich genommen ist diese tragische Szene eine bedeutende Leistung, aber sie sprengt den Rahmen der opera buffa vollständig. Einzelne tragische Arien fügen auch die Italiener gelegentlich ein, aber niemals lassen sie das Seriöse in solchem Umfange zu, wie es hier geschieht, es sei denn, daß es sich um eine ausgesprochene Parodie handelt, die hier indessen völlig ausgeschlossen ist. Auch in der Charakteristik der Sandrina selbst steht die Szene ganz isoliert da. Geschrieben war die Rolle für Rosa Manservisi, die als Sängerin und Darstellerin sehr gepriesen wird[2].

[1] J I[4] 243, der auch in der Amoll-Kavatine merkwürdigerweise den „Zauber der Schönheit und Anmut“ betont. [2] Schubart, Teutsche Chron. 1775, 267. Burney, Reise II 109. Mozart fand sie 1789 in Dresden wieder, wo sie hochbetagt gestorben ist.

Nicht minder schwankend ist die Charakteristik (wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden darf) des dem Buffo Rossi übertragenen Contino Belfiore. Komisch ist auch er von Hause aus so wenig wie Sandrina, er gehört vielmehr zu den beliebten, weitherzigen Kavaliersgestalten, die, bewußt oder unbewußt, beständig unter dem Banne mehrerer Frauen zugleich stehen. Als vollendeter Kavalier preist er denn zunächst auch die Schönheit Armindas (6) mit männlichem Feuer, das in einzelnen Zügen schon an Belmonte gemahnt. Um so befremdlicher erscheint dagegen seine ausgesprochene Buffoarie (8), worin er in eitler Aufgeblasenheit vor dem Podesta seinen ganzen Adelskram auspackt[1]. Die Arie ist hier nicht allein fehl am Ort, sondern steht auch an komischer Wirkung ihren Vorbildern entschieden nach. Sandrina gegenüber verwandelt sich der eitle Geck aber alsbald wieder in einen Liebhaber, der diesmal (15) sein Gefühl weit inniger ausspricht als gegen Arminda. Die Arie ist voll Mozartscher Gefühlstiefe; daß sie buffomäßig endet, ergibt sich aus der Situation, da der Graf hier statt Sandrinas Hand die des Podesta zu fassen bekommt. Ins Abgeschmackte sinkt die Partie des Grafen wieder herab, wenn er auf offener Szene den Verstand verliert (19). Verrückte sind bei den italienischen Buffonisten nichts Seltenes[2], aber stets komische Figuren, die schon die Dichter gerne zu allerlei parodistischen Anspielungen auf die opera seria benützen, ganz wie es in unserer Szene mit Blitz, Donner, den sonstigen Naturerscheinungen und den elysischen Gefilden der Fall ist. Auch Mozart gibt sich zunächst hochtragisch[3], aber bald verrät die Aufdringlichkeit des seine Motive beständig wechselnden Orchesters die Parodie, die auch in der folgenden Esdur-Arie deutlich hindurchblickt: die Gesamthaltung ihres langsamen Satzes ist zwar tragisch, darüber tummeln sich im Orchester aber allerhand Motive herum, die dem Hörer von der Buffooper her bekannt waren; auch die Singstimme streift öfters, so gleich am Anfang, das Buffohafte. Der Menuettsatz gibt der Freude über das Wiedererwachen aus dem Wahn einen ziemlich hausbackenen Ausdruck. Er wird eingerahmt von einem selbständigen Orchestergedanken:

[1] Das Motiv ist alt, vgl. Galuppis Filosofo in campagna II 4 und Marchese villano, Amante di tutte I 7, Gaßmann, Contessina II 6, von Molière ganz zu schweigen. [2] Vgl. Traëttas »Cavaliere errante« oben S. 422 f. [3] Das Pizzikato in der Andante-Episode in B dur stammt aus den neapolitanischen Ombraszenen, vgl. auch Glucks Orfeo, 3. Akt, 2. Szene (»Si, aspetta«, S. 134 der Neuausgabe).

der, wie schon Sonnleithner hervorhebt, sowohl an das Menuett-Trio der D dur- (K.-V. 385), als an ein paar Takte im ersten Allegro der großen Es dur-Sinfonie erinnert[1].

Von den Duetten des Liebespaares steht das erste (24), das sich an Nardos komische Arie anschließt, gleichfalls unter dem Zeichen des Wahnsinns. Verglichen mit ähnlichen Leistungen der Italiener, die auch aus derartigen unsinnigen Situationen durch groteske Übertreibung noch einige komische Wirkung herauszuschlagen verstehen, ist Mozarts Stück entschieden zu ernst geraten und läßt den Hörer das Peinliche der Situation doppelt empfinden. Weit höher steht die große Szene der Beiden im dritten Akt (27) mit dem für diese Szenen stehenden Thema: gegenseitiges Sicherkennen, Sichentzweien und Wiederversöhnen der Liebenden. Die »dolce sinfonia«, unter deren Klängen das Paar aus seinem Schlummer und damit auch aus seinem Wahn erwacht, beherrscht in den mannigfachsten Variationen das schöne und ausdrucksvolle Akkompagnato. Dann folgt in dem Adagiosatz die Absage Sandrinas an den Grafen noch ganz in der alten Scarlattischen Manier, d. h. dieselben Tongedanken werden auf beide Teile verteilt, so daß die Absicht der Trennung bereits hier durch die Musik Lügen gestraft wird. In dem folgenden Andantino $^3/_8$, das die Wiederannäherung bringt, hat das Orchester meist die Führung, so gleich zu Beginn, wo die Oboen sich in einer schon an den späteren Mozart gemahnenden, rührenden Weise als Herzenskündiger erweisen. Schritt für Schritt sehen wir die Beiden sich nähern, bis schließlich im Allegro das Glück der Versöhnten sich in italienischen Zungen, aber mit Mozartschen Zügen vermischt, freie Bahn bricht. Ein Motiv von echt Mozartscher, feuriger Rhythmik und Melodik:



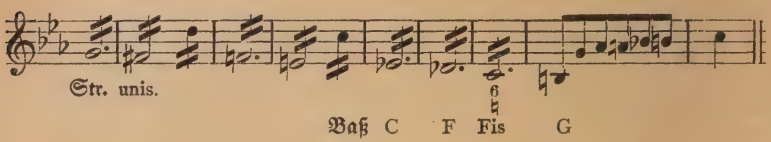
nimmt sich wie eine Steigerung von Sandrinas Hauptmotiv aus dem ersten Finale aus (s. u.); den Schluß bildet eine jubelnde Koloratur mit der auch bei Anfossi sehr beliebten Bettelkadenz.

[1] Der Beginn des Gesanges greift dagegen auf ein Motiv aus dem Finale von „Bastien und Bastienne" zurück.

Neben diesen beiden Hauptpersonen bringt der Text aber noch ein zweites, nichts weniger als komisches Liebespaar in Arminda und ihrem treuen, aber von ihr beständig mißhandelten Ramiro auf die Bühne. Der spätere Mozart hätte den Gegensatz beider Paare in bewußter Absicht herausgearbeitet, um eines durch das andere psychologisch zu stützen und zu vertiefen. Hier findet sich dazu kaum ein schwacher Ansatz; wiederum werden nur einzelne Arien komponiert, ohne Rücksicht auf die Gesamtcharakteristik, geschweige denn auf die übrigen Figuren. Arminda erscheint in ihrer ersten Arie als ein ebenso aufgeregtes wie durchtriebenes Mädchen, das zudem trotz seinem Adel in den Ton eines verschlagenen Kammerkätzchens verfällt. Dagegen ist sie in ihrer zweiten Arie (13) ganz die beleidigte, rachedürstende Adlige. Das Stück ist sicher nicht, wie Jahn[1] meint, parodistisch gedacht — dafür fehlen alle Anhaltspunkte — sondern ein Mozartscher Gmollsatz in all seiner herben Leidenschaft, voll unruhiger Gärung, der eben nur beweist, daß Mozart die Situation durchaus ernst nahm und diesen Ernst kraft seines eigentümlichen Temperaments noch bedeutend gesteigert hat. Die Münchner Sängerin dieser Partie ist nicht näher bekannt. Dagegen ist die Partie des Ramiro offenbar für einen Kastraten geschrieben, wahrscheinlich den ausgezeichneten Sopranisten Tomm. Consoli (geb. 1735), der 1744 in die Münchner Kapelle eintrat und für die nächste Festaufführung nach Salzburg berufen wurde. Schon darin liegt eine Annäherung an die opera seria; die Partie hat denn auch einen durchaus ernsten Charakter. Nur darf man dabei nicht vergessen, daß derartige gefühlvolle, unglückliche Liebhaber für das italienische Publikum stets komische Figuren waren. Nicht so bei Mozart. Ramiros nach Text, Form und Ausdruck durchaus seriös gehaltene erste Arie (2) hat in ihrer gefaßten Haltung etwas Rührendes. Nur der Mittelsatz, worin er auf seinen Liebeskummer zu sprechen kommt, läßt die Wogen der Erregung in echt Mozartschen Tönen höher schwellen; bezeichnend ist auch die kurze, gewaltsame Art, wie der Rückgang ins Dacapo erzwungen wird. Mit derselben Weichheit, die übrigens allen derartigen lyrischen Jünglingsgestalten bei den Italienern gemeinsam ist, spricht er später (8) auch seine hoffnungsvolle Liebe aus, nicht ohne eine ziemlich äußerlich aufgeheftete Koloratur auf das Wörtchen te. Aber auch

[1] I[4] 243.

seine Partie bringt in seiner letzten Arie (26) noch eine Überraschung, nämlich den Ausbruch eines Zornes von unheimlicher Wildheit. Man beachte das Anfangsritornell, das, wie öfter in dieser Oper, ganz selbständig ist und erst am Schlusse wiederkehrt:



Die chromatische Tiefenlinie dieser Melodie, die beiden Sextensprünge und der drangvolle chromatische Anlauf am Schluß, das alles sind ganz unverkennbar Mozartsche Züge. Die Arie bildet das Seitenstück zu der Arie Armindas (13), nur ist sie noch energischer und dämonischer im Ausdruck. Kühner als bei den Worten già misero mi vuoi usw. konnte die Verzweiflung eines tödlich verwundeten Herzens damals wohl nicht dargestellt werden. Auch hier hat Mozart die Situation durchaus tragisch aufgefaßt.

Ein echter Buffo ist der Podesta. Der ebenso amtsstolze, als dumme und dabei stets verliebte Dorfschulze ist eine Lieblingsfigur der opera buffa, und auch Mozart hat sich ganz an diesen Typus gehalten, nur daß er ihn, wohl aus persönlichen Gründen, Tenor statt wie gewöhnlich Baß singen läßt[1]. So wird bei dieser Figur durch den Typus wenigstens die Einheit des Charakters im allgemeinen gewährleistet. Dabei gehört freilich die erste, übrigens für die deutsche Bearbeitung nachkomponierte Arie (3) nicht eigentlich in sein Charakterbild, sondern ist eine der beliebten Instrumentenarien mit humoristischem Konzertieren der im Texte genannten Instrumente, wobei namentlich die Bratschen durch einen plötzlichen Trugschluß auf B höchst witzig als böse Geister eingeführt werden. Im italienischen Text steht hier eine an Sandrina gerichtete, der Situation entsprechende Arie Dentro il mio petto io sento, die auch Mozart komponiert hatte[2]. In der zweiten Arie (17) kommt namentlich die gespreizte Würde des Mannes zum Ausdruck, die dritte (25), die nur zu lang geraten ist, schildert sehr ergötzlich die Bedrängnis des von allen Be-

[1] Ganz ungewöhnlich war freilich auch der Tenor nicht, vgl. Arteaga, Riv. del teatro c. 15 III 147, II 415. [2] B IV 151; Leopold ließ sie für Schikaneder abschreiben.

stürmten; bemerkenswert ist daran die äußerst schmiegsame und selbständige Orchesterbehandlung, die bereits den späteren Meister ahnen läßt.

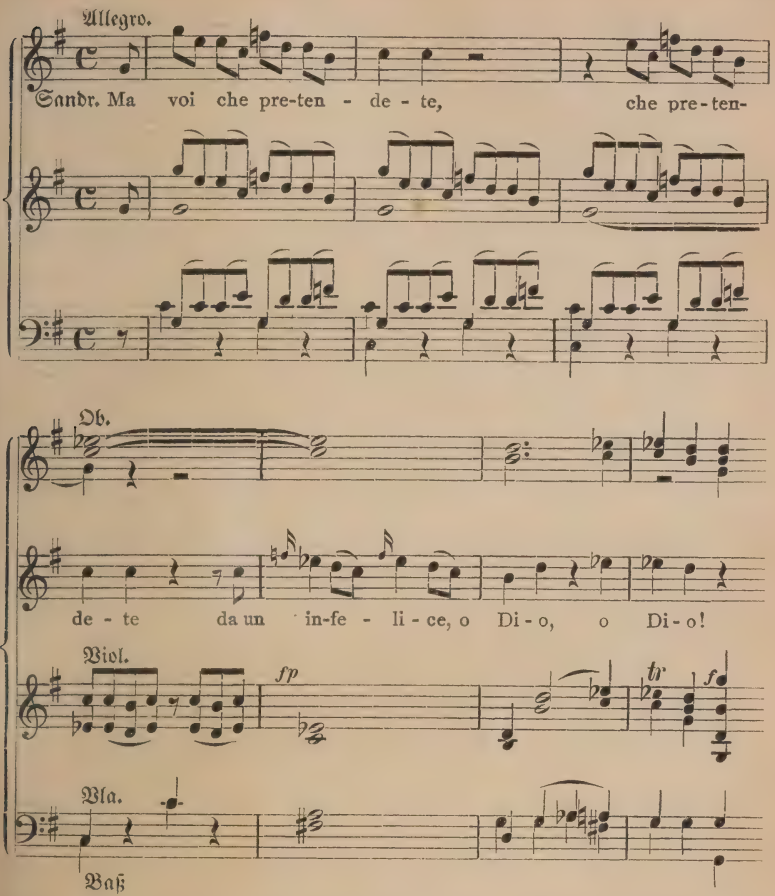
Die beiden komischen Diener Serpetta und Nardo führen sich zusammen mit einem kleinen Strophenliedchen (9) Anfossischen Stiles ein[1]. Serpetta, gleich allen ihresgleichen eine nackte Egoistin, boshaft und neidisch, verbirgt, wie bei den Italienern, in ihren beiden Arien (10. 20) ihren Charakter hinter einem zwar oberflächlichen, aber anmutigen und schalkhaften Ton; von der Feinheit der späteren Mozartschen Soubretten ist freilich noch nichts zu verspüren[2].

Nardo zeigt als Violantes treuer Diener Gemüt, wozu allerdings die Rolle des einfältigen Liebhabers, der Serpetta trotz allen Abweisungen nachläuft, nicht recht paßt. In seinen Arien spielen allerhand malerische Äußerlichkeiten eine große Rolle, so gleich in der ersten (5) das pochende Hammermotiv, das dann im Allegro einer gelungenen Nachbildung des Anfossischen Buffostils mit seinen raschen, spitzen Motiven und seinem grotesken chromatischen Abschluß Platz macht. In der zweiten wird die Rondoform sehr artig verwandt. Nardo sucht Serpetta durch Komplimente in verschiedenen Sprachen und Manieren zu gewinnen, wofür ebenfalls zahlreiche italienische Vorbilder vorliegen: so erscheint er das eine Mal mit einem straff rhythmisierten, mit Trillern reich verzierten Menuett als Franzose und dann in einer steifbeinigen Anglaise als Engländer. Seine dritte Arie (24) schildert den Verliebten den allgemeinen Aufruhr am Himmel unter wachsender Erregung im Orchester; die Zwischenbemerkung sono incantati già gemahnt schon an die vielsagende Verschmitztheit Leporellos.

Die Introduktion bildet zugleich den dritten Teil der in den beiden ersten durchaus auf italienische Heiterkeit gestimmten Sinfonie. Ein frisches, von hochzeitlicher Festfreude erfülltes homophones Ensemble der Sandrina und Serpetta, sowie Ramiros, Don Anchises und Nardos schließt mit seiner Wiederholung einen solistischen Mittelsatz ein, worin jeder einzelne seine Sinnesart und Situation sehr treffend andeutet; zugleich tauchen aber auch sämtliche Motive des Ensemblesatzes in entsprechender Umbildung wieder auf. So führt uns Mozart in diesem wohl abgerundeten und motivisch einheitlichen

[1] Die Melodie erinnert auffallend an die Introduzione in Anfossis »Avaro«.
[2] Die Arien enthalten zwei unverkennbare Anklänge an den Figaro (S. 75 d. Part. „und schweige zu allem" und S. 176 »la voglio«).

Stück mit großem Geschick mitten in die Handlung ein. Es ist zwar noch weit eher die Art der älteren Einleitungen, wo sich die einzelnen Personen der Reihe nach dem Publikum vorstellen, als die der späteren, echt dramatischen, aber innerhalb dieser Grenzen bewegt sich Mozart doch schon mit großer Sicherheit und unverkennbarem Sinn für dramatische Charakteristik. Noch weit mehr ist dies im ersten Finale (Septetto) der Fall (12). Nach einem leidenschaftlichen Akkompagnato des Grafen, das von Sandrinas rührender Klagemelodie unterbrochen wird, erscheint ein Allegro, worin sich innerhalb kurzer, hastiger Zwischenrufe ein winselndes Angstmotiv einschleicht, das kurz darauf plötzlich das ganze Ensemble ergreift und es sequenzenmäßig bis nach Gmoll hineintreibt. Darauf kommen in einer genialen Anwendung des Strophenprinzips die einzelnen Personen zum Wort: alle beginnen nacheinander mit derselben, auf einem Tone haften bleibenden Melodie, die Männer in Dur, die Mädchen in Moll, aber die Fortsetzung ist bei jedem, seinem Wesen entsprechend, wieder anders. Den Schluß bildet ein Ensemble mit der aus der italienischen Oper stammenden, stockenden Melodik, die sogar einzelne Worte durch Pausen zerreißt. Darüber stimmen die Oboen in echt Mozartscher Art einen langgezogenen Klagegesang an. In der Überleitung zum folgenden Adagio und in diesem selbst tritt die Klaue des Löwen noch deutlicher zu Tage: binnen zwei Takten geht es über gebrochene Baßakkorde mit darüberliegenden Synkopen von Emoll nach Esdur, der Tonart der überirdischen Mächte, und unter pathetischem Hörnerklang erscheint der Podesta, zuerst selbst stark befangen, dann halb würdevoll, halb begütigend, wobei der auch für den späteren Mozart charakteristische Septimensprung zu beachten ist. Kleinlaut antwortet das übrige, geschlossene Ensemble, wobei die Synkopen im Orchester in kurze Sechzehntel mit Pausen zerflattern. Und nun geht es in ähnlich kühner Weise wie zu Anfang von Gmoll in das Ddur-Allegro hinüber, sodaß sich also das Bild des Dorfschulzen wie eine Erscheinung aus einer andern Welt aus dem ganzen Finale heraushebt. Nun hat er sich völlig wieder gefunden und wettert gehörig drauf los. Dieser Ddur-Satz ist von allen am meisten italienisch; die melodische Linie läuft, mit einzelnen charakteristischen Accenten, über sämtliche Personen hinweg. Das folgende Gdur-Allegro, die Krone des ganzen Finales, ist ein mit geistvoller Freiheit behandeltes Rondo. Sein Hauptthema:



weist nach rückwärts auf Piccinni[1], nach vorwärts auf das erste Finale des Figaro hin[2]. Es bleibt zunächst dem Paar Sandrina und Belfiore vorbehalten, auf das somit das Hauptlicht fällt; den Übrigen fallen die mehr oder minder ausgedehnten Episoden zu, von denen sich die komische Serpettas und des Podesta und die ironische der Arminda (in E-moll, mit dem sprechenden Oboensolo) als besonders charakteristisch herausheben. Erst gegen Schluß ergreift jenes Hauptmotiv auch die Übrigen, und zwar im Gegensatz zu der Molltonart,

[1] S. o. S. 427. [2] Nicht zu vergessen ist in unserer Oper die meist den Oboen anvertraute, einleitende Achtelfigur, die das Motiv besonders spannend einführt.

in der es bisher gestanden hatte, in hellem, stechendem Dur und außerdem in kanonischer Führung, ein geniales Beispiel schneidender Ironie, gegen die die beiden Liebenden mit dem Thema in Moll kaum noch ankommen. Dieser Satz ist wirklich ein Meisterstück, sowohl was Wahrheit der Charakterzeichnung als auch packende Steigerung und lebendige Ausnützung der Orchestersprache anbetrifft; man wird bei den Italienern wenige seines Gleichen finden. Leider hält sich das Folgende nicht auf dieser Höhe: das Allegro (3/4) führt die einzelnen Gestalten zwar noch charakteristisch gegeneinander und hält auch den erregten Ton noch mit Glück fest, aber das durchaus homophone Schlußensemble mündet trotz seinen die Verwirrung malenden Orchestermotiven doch wieder in die Art so mancher italienischer Schluß-Cori zurück, die ohne höhere dramatische Ziele lediglich einen wirksamen, rauschenden Aktschluß anstreben.

Das zweite Finale (23, ebenfalls als Septetto bezeichnet) besteht aus weniger, dafür aber um so breiter ausgeführten Sätzen. Es steht, was rein musikalische Arbeit anlangt, ebenso hoch über dem ersten, wie es ihm an Feinheit der Charakteristik und an Kunst der Steigerungen unterlegen ist. Daran ist freilich zum großen Teil der Text schuld; der abgeschmackten Wahnsinnsszene gegenüber wäre selbst der reife Mozart machtlos gewesen. Im ersten Teil, wo sich die ganze Gesellschaft im Walde trifft und sich die Einzelnen verwechseln, war Mozart im Wesentlichen auf die Schilderung der unheimlichen Situation angewiesen, er tut dies auch nach bewährtem italienischem Vorbild, indem er den Schwerpunkt ins Orchester verlegt und die Singstimmen mehr deklamatorisch darüber hinführt. So entsteht ein pittoreskes Tonstück, in dem sowohl die schreckhaften Geräusche des nächtlichen Waldes als auch das zaghafte Getrippel und Geflüster gut zum Ausdruck kommen; die hüpfenden Bässe und das Gekicher in den Bläsern sorgen immer wieder dafür, daß die Sache nicht zu ernst wird. Auch beim Hinzukommen Ramiros im Allegretto behält das Orchester das Hauptwort; ein hübscher Effekt ist das Eintreten der Flöten und Hörner beim Aufleuchten der Fackeln, das plötzlich alle die Verwechslungen offenbart[1]. Im Ganzen aber enthält diese Szene lediglich Situationskomik nach italienischem Muster, ohne Versuch einer näheren Charakteristik der einzelnen Personen. Im folgenden Cdursatz entlädt sich der allgemeine

[1] Der spätere Mozart hätte wohl den Tonartenwechsel mit diesem Bläsereffekt zusammengelegt, vgl. die bekannte Stelle im Sextett (20) des Don Giovanni.

Unmut in einem hochpathetischen Motiv, das im weiteren Verlaufe des Satzes rondoartig wiederkehrt. Die Zwischensätze kontrastieren scharf, sie sollen den unter dem Druck des Hauptthemas allmählich ausbrechenden Wahnsinn der beiden Hauptpersonen zum Ausdruck bringen — so ergibt sich von selbst die Gruppierung der Parteien. Das kleine Pastoral der beiden Verrückten ist mit seinen Bläsernachspielen, zu denen schließlich sogar noch die auf Gluck anspielende Leier des Orpheus tritt, zwar nicht ohne pikanten Reiz, aber der Effekt als solcher ist doch allzugrobe Buffotheatralik. Eine große Steigerung versucht Mozart auch hier, und das ekstatische Che giubilo è questo Sandrinas greift sogar in grausamer Ironie unbewußt auf jenes Hauptmotiv im ersten Finale zurück, auch schließt unser Finale entschieden bewegter ab als das erste. Jedoch das alles ändert nichts an der Tatsache, daß die Torheit des Textes allen Aufwand an Kunst zu Schanden macht.

Das dritte Finale, einfach als Coro bezeichnet (28), bringt in Form eines homophonen, aber orchestral reich bedachten Ensembles die stehende Aufforderung zu frohem Lebensgenuß.

An der Ungleichheit der Partitur haben auch die Seccopartien Anteil. Die meisten sind sehr flüchtig, nicht wenige tragen aber dabei doch schon das schlagfertige Wesen der Italiener, so ist z. B. Belfiores Verhör vor dem Podesta mit der raschen Folge von Rede und Gegenrede und den bewegten Bässen sehr eindrucksvoll. In anderen, wie z. B. III 6, wirft die folgende pathetische Arie ihre Schatten auch ins Secco voraus; hier wird weit ausdrucksvoller deklamiert, als gewöhnlich.

Ist die Finta giardiniera somit auch als Kunstwerk nicht zu halten, so ist sie doch für die Entwicklung des Dramatikers Mozart von hoher Wichtigkeit. Sie lehrt uns erstens, daß seine dramatische Begabung ihre ersten bedeutenden Erfolge nicht in den Arien, sondern in den Ensembles davontrug. Hier treten die einzelnen Charaktere scharf auseinander, dort geht es nicht ohne Risse und Widersprüche ab. Das ist ganz natürlich: bei raschem Fortschreiten der Handlung, bei lebhafter Rede und Gegenrede sieht das Auge des angehenden Dramatikers seine Gestalten in schärferen Umrissen, als bei den Monologen der Arien, die an seinen Kunstverstand höhere Ansprüche stellen. Technisch setzen die Ensembles zwar eine größere Meisterschaft voraus, indessen war Mozart damals bereits soweit vorgeschritten, daß ihm hieraus keine Schwierigkeiten mehr erwachsen konnten.

Noch wichtiger ist jedoch die eigentümliche Rolle, die das Tragische in dieser Oper spielt. Für italienische Begriffe war dieses plötzliche Hervorbrechen echter, nicht parodierender Leidenschaft geradezu stillos, um so mehr als, wie gezeigt wurde, die Schilderung der Charaktere fortwährend im Zickzack geführt wird. Anfossis Oper weiß nichts von den Leidenschaften, von denen die Mozartschen Gestalten immer wieder urplötzlich geschüttelt werden, sie hält sich stets innerhalb des Buffostiles und gibt ihren Figuren zwar keine Tiefe, aber auch keine Widersprüche mit. Ihr Gesamteindruck ist darum weit harmonischer und ästhetisch befriedigender, so sehr sie an Reichtum und Ursprünglichkeit der Erfindung der Mozartschen nachsteht. Mozart aber hat damit den ersten, wenn auch unsicheren Schritt auf einem neuen Wege getan, der ihn später auf die Höhe des Figaro führen sollte. Es widerstrebte ihm, mit den Leidenschaften nur zu spielen, im Gegenteil, wo ihm sein Dichter nur irgend eine Handhabe bot, holte er sie mit der ganzen dämonischen Glut seiner Seele heraus und durchbrach so die Schranken der italienischen Buffokunst ganz ebenso, wie er es in manchen Instrumentalwerken mit denen der Gesellschaftsmusik getan hatte. Zum ersten Male erhielt die Buffooper bei ihm einen starken Zusatz tragischer Motive, aber das Ergebnis war noch nicht, wie später, eine Veredlung und Vertiefung, sondern nur eine Zersetzung der ganzen Art. Wohl ist dieser sein erster Versuch, den italienischen Figuren die Masken vom Gesicht zu reißen und sie die leidenschaftliche Sprache des Herzens reden zu lassen, für Mozarts innere Entwicklung von höchster Bedeutung, allein so weit war seine innere Reife längst nicht gediehen, daß ihm die gemeinsame Wurzel von Tragik und Komik aufgegangen wäre, daß er das Widerspiel ernster und heiterer Motive in seiner ganzen Tiefe und Lebenswahrheit hätte erfassen können. Auch daß es dazu eines ganz neuen Stils bedurfte, wird ihm noch nicht klar. Tragik und Komik stehen noch ohne jede äußere und innere Verbindung nebeneinander, jene im Gewand des seriösen, diese in dem des Buffostils. Die Finta giardiniera ist das Werk eines jungen Genies, das von einem übermächtigen, dunklen Drange auf eine neue Bahn gewiesen wird; wo diese Bahn enden wird, bleibt ihm vorerst noch verborgen. Erst dem in harter Lebensschule gereiften Künstler sollte sich das Ziel in voller Klarheit entschleiern.

Bis zur Entlassung aus dem Salzburger Dienst (1775–1777)

Die angeführten Umstände erklären es, daß die Finta giardiniera in München trotz ihrem anfänglichen starken Erfolg schon nach der dritten Aufführung von der Bühne verschwand. Auch die übrigen, insgeheim auf München gesetzten Hoffnungen hatten sich so wenig erfüllt, wie L. Mozarts Wiener Pläne kurz zuvor. Kein Wunder darum, wenn Vater und Sohn mit recht gemischten Empfindungen nach Salzburg zurückkehrten, wo der alte, stillschweigende Kampf mit dem Erzbischof aufs Neue ihrer harrte. Wolfgangs nächste Werke deuten darauf hin, daß er sich, vielleicht auf Zureden des Vaters, zunächst entschloß, sich dem am Hofe herrschenden Geschmacke anzubequemen; freilich merkt man einem großen Teil davon zugleich auch die innere Unlust an, mit der dies geschah. Äußerlich blieb seine künstlerische Tätigkeit dieselbe, wie vor der Münchner Reise: außer seinem Kapelldienst hatte er den Aufträgen des Erzbischofs für Kirche und Hofkonzerte zu genügen, dazu wurden seine Dienste gerade damals auch vom Adel und den angesehenen Bürgerkreisen stark in Anspruch genommen. Auffallend ist, daß in dieser Zeit keine einzige Sinfonie entstanden ist. Höchstwahrscheinlich war der Erzbischof von Wolfgangs letzten Sinfonien und ihrem persönlichen, revolutionären Gepräge so wenig erbaut gewesen, daß er auf weitere Proben verzichtete. Bezeichnender Weise scheint auch L. Mozart, der noch ganz dem Ideal der alten Gesellschaftsmusik anhing, derselben Ansicht gewesen zu sein, denn er schrieb dem Sohne am 24. September 1777[1]: „Was Dir keine Ehre macht, ist besser wenns nicht bekannt wird, deswegen habe

[1] B IV 104 f.

von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich vorauswußte, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einsicht wächst, frohe seyn wirst, daß sie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du sie schriebst, damit zufrieden warest. Man wird immer heikler."

Im April stattete Erzherzog Maximilian, Maria Theresias jüngster Sohn (geb. 1749), der spätere Erzbischof von Köln, der beim Pariser Karneval durch seine Taktlosigkeit die Königin in Verlegenheit gesetzt hatte[1], nach einem kurzen Aufenthalt in München dem Erzbischof in Salzburg einen Besuch ab. Zu den dabei veranstalteten Hoffesten sollte Mozart Metastasios Re pastore als Festoper komponieren. Viel Zeit zur Komposition hatte er nicht, denn schon am 29. April war die Aufführung, der am Tage vorher eine Serenata von Fischietti voranging[2]. Für die Aufführungen hatte der Erzbischof von München den Kastraten Consoli und den Flötisten Becke kommen lassen. Am 24. wurde nach den Aufzeichnungen eines Kavaliers von Erzherzog Maximilian „die Unterhaltung der Musique wie die vorhergehenden Täge vorgewählet; am Ende der Musique ließ sich der berühmte junge Mozart auf dem Flügel hören und spielte Verschiedenes aus dem Kopfe mit soviel Kunst als Annehmlichkeit".

Von Kirchenkompositionen fällt mit Sicherheit in das Jahr 1775 nur eine Kirchensonate (K.-V. 212, S. XXIII. 6), dagegen bringt das Jahr 1776 vier Messen (K.-V. 257, 258, 259, 262, S. I. 9—12), davon drei in den letzten Monaten, eine Litanei in Esdur (K.-V. 243, S. II. 4) und ein Offertorium Venite populi für zwei Chöre (K.-V. 260, S. III. 26), beide im März, sowie zwei weitere Kirchensonaten (K.-V. 244, 245, S. XXIII. 9—10). 1777 folgten eine weitere Messe (K.-V. 275, S. I. 13), ein Graduale Sancta Maria (K.-V. 273, S. III. 27, am 9. September) und eine weitere Sonate (K.-V. 274, S. XXIII. 11).

An weltlichen Kompositionen sind zunächst die für die erzbischöfliche Tafelmusik bestimmten sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte zu nennen (K.-V. 213, 240, 252, 253, 270, 289, S. IX. 22, 23, 26–28, 30), die sich vom Juli 1775 an über den ganzen Zeitraum hinziehen. Für die Hochzeit des Salzburger Bürgers F. X. Späth mit Elise Haffner, der Tochter des ver-

[1] Mme. Campan, Mém. sur Marie Antoinette V 107 f. Iris III 224. [2] Vgl. darüber S. 281 ff.

dienten Großhändlers und Bürgermeisters Sigmund Haffner[1], wurde am Tage vor der Trauung (22. Juli 1776) eine Serenade (K.-V. 249, 250, S. X. 6, IX. 9) aufgeführt, die später als „Haffnermusik" erwähnt wird. Aber auch der Adel nahm Mozart von jetzt an in Anspruch. Für den Namenstag der Gräfin Antonia Lodron (13. Juni) schrieb er 1776 und 1777 in den Briefen mehrfach erwähnte Nachtmusiken[2]; der von 1777 wohnte Schiedenhofen in der Probe bei[3]. Er berichtet auch, daß am 25. Juli 1777 beim Materialienhändler Gusetti die Probe einer Serenade war, die Wolfgang seiner Schwester zum Namenstag (26. Juli) komponiert hatte, und die aus einer Sinfonie, einem Violinkonzert, von ihm selbst gespielt, und einem von Cosel vorgetragenen Flötenkonzert bestanden habe. Vermutlich war daher auch das im Juli 1776 komponierte Divertimento (K.-V. 251, S. IX. S. 25) zur Namensfeier der Schwester bestimmt. Die Veranlassung zweier anderer Werke dieser Gattung, einer Serenade (K.-V. 204, S. IX. 7) vom 5. August 1775 und der Serenata notturna (K.-V. 239, S. IX. 8) vom Januar 1776 ist nicht bekannt.

Daß Mozart nunmehr in den Kreisen des Adels festen Fuß faßte, beweisen auch seine Klavierkompositionen. Das Cdur-Konzert (K.-V. 246, S. XVI. 8) wurde im April 1776 für die Gräfin Lützow, die Gemahlin des Kommandanten von Hohen-Salzburg, Grafen Joh. Gottfr. v. Lützow, anscheinend eine Schülerin L. Mozarts, geschrieben, das Konzert für drei Klaviere (K.-V. 242, S. XVI. 7) für die Gräfin Lodron und ihre beiden Töchter Luise und Josepha (Februar 1776). Dieser Umgang mit der Aristokratie und namentlich mit deren Damen, von denen die jüngeren zum Teil auch Unterricht bei ihm nahmen, und die von dem nunmehr Zwanzigjährigen sicher mit aller Schwärmerei seines jungen Herzens verehrt wurden, steigerte nicht allein sein Selbstbewußtsein, sondern auch die ganze ritterliche Seite seines Wesens. Gerade die hierher gehörenden Werke offenbaren das aristokratische Musikideal der damaligen Zeit mit besonderem Schwung,

[1] Koch-Sternfeld a. a. O. 30, 187. [2] Mozart erwähnt (3. Oktober 1777) die „zwei Cassationen für die Gräfin", die der Vater die Lodronschen Nachtmusiken nennt. Die „letzte Cassation aus dem B", die Wolfgang in München spielte (6. Oktober 1777) ist das Divertimento (K.-V. 287, S. IX. 29) für Quartett und Hörner, die frühere das ähnliche, im Juni 1776 komponierte Divertimento in F dur (K.-V. 247, S. IX. 24). [3] Die in Schiedenhofens Beisein am 9. August 1775 einstudierte, am 23. aufgeführte „Finalmusik" ist die Andretter-Serenade (K.-V. 185).

der die innere Teilnahme des Komponisten verrät. Aber auch ein Gast aus der großen Musikwelt draußen fand sich damals in Salzburg ein, die berühmte französische Pianistin Mlle. Jeunehomme[1], die Mozart später in Paris wieder traf; im Januar 1777 hat er für sie sein Konzert in Es dur (K.-V. 271, S. XVI. 9) geschrieben, ein anderes in B dur aus demselben Monat (K.-V. 238, S. XVI. 6) scheint er für sich selbst komponiert zu haben. Unbekannt ist die Veranlassung zur Komposition der fünf Violinkonzerte im Jahre 1775 (K.-V. 207, 211, 216, 218, 219, S. XII. 1—5)[2], denen im Jahre 1777 noch ein sechstes folgte[3] (K.-V. 271a); sie beweisen aber jedenfalls, daß Mozart sich damals mit Energie dem Violinspiel zuwandte. Aus dem August 1776 stammt ferner das noch „Divertimento a 3" genannte B dur-Trio (K.-V. 254, S. XVII. 4) für Klavier, Violine und Violoncell.

Stark in der Minderheit sind die weltlichen Gesangswerke. Sie beschränken sich auf einzelne Arien[4], die Mozart, der Sitte der Zeit gemäß, einzelnen Sängern zur Einlage in Opern schrieb. So entstanden im Mai 1775 die Buffoarien »Con ossequio, con rispetto« und „Si mostra la sorte«, im Oktober die Arie einer Dorina »Voi avete un cor fedele«, im September 1776 die für den Tenoristen Palmini komponierte Buffoarie »Clarice cara mia sposa« und die tragische Szene und Arie (Rondo) »Ombra felice« aus M. Mortellaris »Didone abbandonata«[5], für einen Altisten Fortini bestimmt, endlich im August 1777 die große Szene und Arie »Ah lo previdi« aus Paisiellos „Andromeda" für Frau Josepha Duschek. Diese ebenso schöne wie liebenswürdige Frau, die Gattin des Prager Pianisten Franz Duschek, die selbst eine fertige Sängerin und Klavierspielerin war, kam im Sommer 1777 in Familienangelegenheiten nach Salzburg, und hier spann sich jene Freundschaft mit Wolfgang an, von der noch öfter zu reden sein wird. Von dem starken Eindruck, den sie auf sein leicht entzündliches Herz machte, legt diese Komposition, eine seiner letzten vor der Abreise von Salzburg und wohl eine seiner bedeutendsten in ihrer Art, das beste Zeugnis ab.

[1] Mozart nennt sie in seinen Briefen bald Jenomé, bald Jenomy. [2] Das A dur-Konzert erhielt 1776 ein für Brunetti bestimmtes Adagio (K.-V. 261, S. XII. 6), vgl. B III 210. [3] WSF II 379 ff. bezweifeln indessen mit Grund, daß die erhaltene Partitur die ursprüngliche Fassung vom 16. Juli 1777 enthalte. [4] Veröffentlicht Ser. VI der Ges.-Ausgabe. [5] WSF II 339. Der Text der Arie stammt jedoch aus Metastasios Issipile II 13. 1783 erbat sich Mozart diese Arie von seinem Vater aus Wien, B II 221.

Es waren zugleich aber auch die letzten Jahre, die Wolfgang in ungetrübter Harmonie mit den Seinen im Elternhause verbrachte. Später, als er von Paris nochmals dahin zurückkehrte, fehlte die Mutter, und mit dem Vater war eine tiefe Entfremdung eingetreten, die nie wieder schwinden sollte. Die kalte und harte Schule des Lebens, die für ihn mit jener Reise begann, hat auch dieses Verhältnis innerlich gelockert; vorerst aber durfte er noch alle Segnungen dieses Familienlebens genießen, dessen Grundlagen strenge Religiosität, bewußte Sittlichkeit und herzliche und vertrauensvolle Liebe der einzelnen Glieder untereinander waren. Wohl mochte er selbst fühlen, wie nötig ihm der Halt an seinem Vater gerade jetzt war, wo er allmählich lernen mußte, auf eigenen Füßen zu stehen. Die Zeiten der Wunderkindschaft mit ihren verhältnismäßig leicht gepflückten Lorbeeren waren vorbei, und eine seiner ersten bitteren Erfahrungen war die Erkenntnis gewesen, daß jene Lorbeeren weit mehr dem Wunderkinde als dem Künstler gegolten hatten. Dem Knaben hatte es die Welt willig verziehen, wenn ihn sein Genius gelegentlich auch aus den herkömmlichen Geleisen herausdrängte; bei dem heranreifenden Manne begann sie dergleichen gefährlich, ja unerträglich zu finden. Der Kampf des Genies mit dem Philister kündigte sich jetzt vernehmlich auch in Mozarts Leben an. In ihm selbst weckte er die Kritik am eigenen Schaffen und das Streben, über seine Ziele ins Klare zu kommen, stärkte aber auch zugleich mächtig sein eigenes Selbstbewußtsein, das nun wiederum den Haß der Kleinen steigerte. Gerade in diesen Salzburger Jahren wurde ihm immer klarer, daß die Umwelt die Gaben des Genies willig annimmt, solange sie ihre eigenen Wünsche und Anschauungen darin wiederfindet, allen seinen höheren Forderungen aber einen unbarmherzigen Widerstand entgegensetzt. Mit den kleineren Geistern mochte Mozart leicht fertig werden, gefährlicher aber war das Wetter, das vom erzbischöflichen Palast immer drohender gegen ihn heraufzog, denn hier kam sein ganzes äußeres Dasein in Frage. Er hat diese Gefahr ohne Zweifel immer deutlicher erkannt; es galt, sich dagegen mit Kraft und Klarheit des Geistes zu wappnen, und nichts war natürlicher, als daß er seine Hauptstütze abermals bei dem oft bewährten Vater suchte. „Nach Gott kommt gleich der Papa." An diesen seinen alten Wahlspruch klammerte er sich auch jetzt noch an.

Der kluge L. Mozart erkannte sehr wohl, daß sich mit der zu-

nehmenden Reife des Sohnes auch sein eigenes Verhältnis zu ihm verschieben mußte. Schon in seinen letzten Briefen sucht er aus dem früheren Ton des Erziehers in den des väterlichen Beraters und Freundes überzugehen, dem es weniger darum zu tun ist, das Genie des Sohnes in bestimmte Bahnen zu lenken als darum, dessen Persönlichkeit soweit zu festigen, daß er von seinen Gaben den richtigen Gebrauch machen lernte. Aber freilich, er hätte nicht er selbst sein müssen, wenn dieses Entgegenkommen nicht seine bestimmten Grenzen gehabt hätte. Zwar ließ ihn das Gerede der Leute nach wie vor kalt, zumal in Salzburg. Aber er hatte doch vom Leben seine ganz bestimmten Begriffe, denen sich die Seinen unbedingt unterzuordnen hatten, und diese Begriffe bewegten sich, wie wir sahen, vorwiegend im Kreise der Nützlichkeit. Der äußere Vorteil stand auch in seinen Zukunftsplänen für seine Kinder obenan, in ihm sah er die unerläßliche Vorbedingung für die volle Entfaltung ihres Talentes. Dieser Grundsatz mochte auf Durchschnittsbegabungen anwendbar sein, das Wesen des Genies aber, dessen Schaffen durch keine äußeren Zwecke bestimmt wird, verkannte er nach gut rationalistischer Art vollständig. Vater und Sohn traten damit in den denkbar schärfsten Gegensatz zueinander: jener wollte auch in die künstlerische Tätigkeit Ordnung, Regel und Zwecke hineinbringen, dieser fühlte sich mehr und mehr als Schöpfer im Herderschen Sinne, der überhaupt keine außerkünstlerischen, von Menschen geschaffenen Gesetze mehr anerkennt. Natürlich führte dieser Unterschied ohne weiteres auch zu ganz entgegengesetzten Ansichten über das Verhältnis des Künstlers zum Publikum. Für Leopold war, wie für die gesamte, in der Musik damals tonangebende aristokratische Gesellschaft, der aufnehmende Teil, d. h. das Publikum, die Hauptsache, bei Wolfgang verschiebt sich langsam, aber sicher der Schwerpunkt zugunsten des Schaffenden, des Künstlers, und hierin war Beethoven sein folgerichtiger Fortsetzer.

Solange Wolfgang als Mensch und Künstler in der Entwicklung begriffen war, unterlag er selbstverständlich den Grundsätzen des Vaters. Sobald er sich jedoch seines inneren Reichtums bewußt wurde, war der Konflikt da. Natürlich vollzog sich die Wendung ganz allmählich, und eben in unseren Salzburger Jahren war ein gewisses vorläufiges Gleichgewicht der beiden Kräfte erreicht, das freilich bei der kleinsten Belastungsprobe in die Brüche gehen mußte. Die oberste Forderung des Vaters, ordentlich und tüchtig zu arbeiten, kam Wolfgang auch jetzt

zugute; darin sah ja Leopold die Grundlagen alles bürgerlichen Daseins und Weiterkommens. Er selbst gab außer seinen Amtspflichten alle anderen Beschäftigungen, sogar eine seiner Haupteinnahmequellen, das Stundengeben, auf, nur um die Arbeit des Sohnes besser überwachen zu können. Neben den eigenen Kompositionen mußte Wolfgang nach gutem altem Brauche auch Werke fremder Meister fein säuberlich ins Reine schreiben. Dafür wurde er aber auch des öfteren vom Vater wegen seines Eifers und Fleißes warm gelobt.

Eine ganze Reihe solcher Hefte in graublauem Umschlag mit Kompositionen jeder Art von Mozarts Hand, vom Vater geordnet und mit Titeln versehen, ist noch erhalten, vielleicht mag auch die eigentümliche Gepflogenheit Mozarts, die für die Datierung seiner Werke nicht unwichtig ist, während bestimmter Zeitabschnitte sich peinlich an ein bestimmtes Notenformat zu halten, auf die Anregung des Vaters zurückgehen.

Dazu kamen die fortgesetzten technischen Studien im Klavier-, Violin- und Orgelspiel, die Tätigkeit für Hof und Privatleute, endlich einige Unterrichtsstunden: man sieht, daß Wolfgangs Tag reichlich ausgefüllt war. Indessen wurde daneben doch auch die allgemeine Bildung nicht vernachlässigt. Vor allem sorgte der Vater dafür, daß das Studium des Lateinischen und die auf den Reisen erworbenen Kenntnisse des Französischen und Italienischen nicht brach liegen blieben. Auch sonst wurde keine Gelegenheit versäumt, sich „in anderen nützlichen Wissenschaften umzusehen", wie der Vater wieder echt rationalistisch schreibt (18. Dezember 1777), „um durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden und Dich in Sprachen zu üben"[1]. Leider wissen wir nicht, welche Lektüre Wolfgang geboten wurde und was ihn besonders anzog[2]. Charakteristisch ist, daß der Vater beide Kinder anhielt, jeden Abend in einem gemeinsamen Tagebuch[3] kurze Rechenschaft darüber abzulegen, was sie den Tag über gelernt und erfahren hatten, um sie auch dadurch zur Aufmerksamkeit auf sich und ihr Leben anzuleiten.

Überhaupt fehlte die gemütvolle und herzliche Seite in diesem patriarchalischen, aber durch und durch gesunden Familienleben durchaus nicht. Nach wie vor glich die Hand der Mutter alle Härten des strengen Vaters aus; besonders zwischen den beiden Geschwistern aber herrschte eine ungetrübte, von aller Eifersüchtelei freie Herzlichkeit. Die

[1] B III 298. [2] S. auch o. S. 98 f. [3] Leider hat sich davon nur ein kurzes Bruchstück erhalten, vgl. R. v. Lewicki MM 1918, S. 4 ff.

Beiden waren andauernd die besten Freunde; Nannerl sah den Erfolgen des Bruders mit neidlosem Stolze zu und ertrug auch willig seine zahlreichen, derben Neckereien, da sie in allen großen und kleinen Freuden und Leiden unbedingt auf ihn zählen konnte. Auch zu den Dienstboten herrschte das beste Verhältnis: die Mägde werden in den Briefen so wenig vergessen[1], wie der Kanarienvogel und der Hund Bimperl, dem Mutter und Sohn von der Pariser Reise aus „Grüße und Busserln" schicken. Wir werden derartiger Belege für Mozarts Liebe zu den Tieren noch mehr kennen lernen.

Außerdem fehlte es auch an Zerstreuungen und Vergnügungen nicht. Leopold sah darauf, daß sein Sohn sich im geselligen Verkehr ein sicheres und unbefangenes Auftreten aneignete, und Wolfgang brachte dafür dank seiner ritterlichen Liebenswürdigkeit ein besonderes Talent mit. Eine wirklich auf der Höhe stehende und zudem meist mit musikalischen Kenntnissen verbundene Bildung besaß damals auch in Salzburg fast nur der hohe Adel. Gerade er ist mit wenigen Ausnahmen warm für Mozart eingetreten. Da waren zunächst die beiden Grafen Firmian, die Brüder des Generalgouverneurs der Lombardei[2]: der Dompropst Vigilius Maria und der Obersthofmeister Franz Lactantius, jener in der Weltliteratur, dieser in der Malerei[3] außerordentlich beschlagen, dann der Domherr Graf Ant. Willibald Wolfegg, der die Baukunst gründlich studiert hatte, der Oberststallmeister Graf Leopold Joseph Küenburg, der Bischof von Chiemsee Graf Ferdinand von Zeill[4], der Oberstkämmerer Graf Georg Anton Felix von Arco, der Oberhofmarschall Graf Nicolaus Sebastian von Lodron, der Hauptmann der Leibgarde Graf Leopold von Lodron u. a. In den meisten dieser vornehmen Häuser erhielt Mozart Zutritt, spielte in den Gesellschaften und durfte in manchen Familien den Töchtern Unterricht geben. Bald hatte er eine

[1] Vor Wolfgangs Rückkehr aus Paris läßt ihm die „Theresel" wiederholt melden, wieviel Kapaunen sie schon für ihn gekauft habe. [2] S. o. S. 180. [3] Von Musik scheint freilich dieser Graf Firmian nichts verstanden zu haben, denn Wolfgang, den er übrigens sehr hoch schätzte, schreibt am 9. Juli 1778 (B I 209, in einem Briefe, wo er auf die Verbesserungsbedürftigkeit der Salzburger Kapelle zu sprechen kommt: „Der Oberstlhofmeister müßte mir in Musique-Sachen, alles was die Musique betrifft, nichts zu sagen haben. Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Kavalier." [4] Über diese Männer vgl. K. N[isbeck] a. a. O. I 155 ff., über Graf Zeill [Koch-Sternfeld], Die letzten dreißig Jahre, S. 40.

ganze Reihe vornehmer Gönnerinnen; so läßt er von Mailand aus am 17. Februar 1770 Ihro Exzellenz der Gräfin Arco die Hände untertänigst küssen und für den geschickten Kuß danken, der ihm „viel angenehmer als viele junge Busserln" sei. Zwar war es in diesen Kreisen mit dem Kunstverständnis nicht immer zum Besten bestellt[1], indessen darf man den Verkehr Mozarts mit dem Adel als solchen doch nicht zu gering anschlagen: die feine Kenntnis der Sitten und Anschauungen der damaligen vornehmen Welt, die sich in Figaro und Don Giovanni offenbart, beruht durchaus auf eigener Beobachtung.

Der kleine, oder wie er dort hieß, der „wilde" Adel, der durch zahlreiche „Edle" vertreten war, lebte meist ohne Vermögen nur von den vielen kleinen Hofämtern, deren seit langen Jahren nicht verbessertes Einkommen ihnen kein standesgemäßes Leben gestattete; um so mehr zeichneten sie sich durch Titelsucht und Adelsstolz aus, und nach lebendigen Vorbildern für das erste Auftreten seines Belfiore brauchte Mozart nicht lange zu suchen, obgleich es auch unter ihnen an gebildeten Familien nicht fehlte[2]. Mit einigen, besonders unter den Jüngeren stand er in näherem, freilich nur oberflächlichem Verkehr, der in seinen reiferen Jahren allmählich wieder zurücktrat. So finden wir unter seinen Jugendfreunden den unglücklichen Anbeter Mariannes, Herrn v. Mölk (Brief vom 26. Januar 1770), den Sohn des Hofkanzlers, der sich jedoch in München über die Aufführung der Oper derart „verwunderte und verkreuzigte", daß Mozarts sich seiner schämten, weil jedermann klar daraus sah, daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hatte[3]. Besser gefiel ihm, wenigstens in früheren Jahren, das Fräulein W. v. Mölk, der er sagen läßt, er freue sich darauf, wieder von ihr ein Präsent, wie für die letzten Menuette, zu bekommen, sie wisse schon, welches (Brief vom 13. September 1771). Daß es überhaupt nicht an Gelegenheit zu jugendlichen Neigungen fehlte, beweisen die geheimnisvollen Andeutungen in den Briefen an die Schwester (24. und 31. August 1771, 28. Oktober, 7. und 21. November 1772, 28. und 30. Dezember 1774), sie möge ja — sie wisse schon wen — besuchen, zärtlich grüßen usw.

[1] Wolfgang lobt (2. Oktober 1777) den Grafen Salern in München als einen wirklichen Kenner: „er versteht doch die Musique, denn er sagte allzeit Bravo, wo andere Cavalier eine Prise Tabak nehmen, sich schneuzen, räuspern oder einen Discours anfangen". [2] N[issbeck] I 156. [Koch-Sternfeld] S. 256 f. [3] Br. vom 11. Januar 1775.

Bei der zweiten Abreise nach Italien war, einer Andeutung in einem Briefe des Vaters zufolge, eine Tochter des erzbischöflichen Leibarztes Dr. Silvester von Barisani seine Herzenskönigin. Als andere Jugendfreunde lernen wir Herrn H. W. von Hefner[1], einen Sohn des Stadtsyndikus Frz. Fr. v. Hefner und v. Aman kennen; die anfängliche Zuneigung Wolfgangs zu diesem war später ebenfalls nicht von Bestand[2]. Endlich erscheint der schon mehrfach genannte Joach. v. Schiedenhofen, über den Mozart sich ereiferte, weil er eine Geldheirat gemacht habe[3]. Dieser führte ein von Jahn benütztes „Diarium über seine eigenen Verrichtungen", worin alle Besuche der Mozartschen Familie vermerkt waren. Man sieht daraus, daß Mozarts mit den Familien des Hofkriegsrates Joh. Ernst v. Andretter, des Konsistorial-, späteren Hofrats Joach. v. Schiedenhofen auf Stumm, des Hofrats Franz und des Konsistorialrats Albert v. Mölk, des Leib- und Hofmedikus Silv. Barisani, des Truchseß v. Chiesole und mit den Gilowskys von Urazowa — außer dem Hofrat war ein Kammerfourier[4] und ein Hofchirurgus des Namens da — einen ziemlich lebhaften Verkehr unterhielten. Man besuchte sich gegenseitig nachmittags oder abends einige Stunden, wobei wohl ein Spiel gemacht oder musiziert wurde. Auch regelmäßige Unterhaltungen werden erwähnt, so außer dem gleich zu nennenden Bölzelschießen ein Spielklub; Akademien und Redouten besuchte man gemeinsam.

Von dem Verkehr der Familie Mozart mit der Bürgerschaft, der sie doch durch ihre eigene Stellung angehörte, erfahren wir nicht eben viel. Ja Wolfgang meint einmal ganz bündig, er könne die Salzburger überhaupt nicht leiden (8. Januar 1779), da ihm ihre Sprache und Lebensart ganz unerträglich sei[5]. Aus diesem wohl stark übertriebenen Urteil spricht entschieden der Vater, dessen zugeknöpftes und bildungsstolzes Wesen die Salzburger Bürgerschaft allerdings oft genug vor den Kopf gestoßen haben mag. Von näheren Bekannten tritt der Kaufmann Hagenauer hervor, ein Mann von nicht unbeträchtlicher

[1] Br. vom 18. August 1771, 21. November 1772, 15. September 1773. Hefner trat schon 1759 in Schuldramen auf, war also älter als Mozart. Hammerle S. 8, Anm. [D.] [2] Br. vom 3. und 24. März 1770. [3] Br. vom 3. März, 19. Mai und 4. August 1770. [4] Der „Hochf. Truchseß und Kammerfourier Franciskus Anton Gilowsky von Urazowa" war nach Pirckmayer der Verfasser des Hofdiariums, worin er seiner Bewunderung für den jungen Mozart Ausdruck gegeben hat. [5] B I 283, vgl. auch I 242.

Bildung, der der Familie mit Rat und Tat getreulich zur Seite stand. Er war ihr langjähriger Hauswirt, und die zahlreichen Briefe, die ihm Leopold von seinen Reisen aus schrieb, sind ein schöner Beweis für seine Vertrauensstellung. Seine Frau lernen wir dabei allerdings als eine ziemlich bigotte Person kennen. Von seinem Sohne Dominikus, dem Freunde des jungen Wolfgang, war schon mehrfach die Rede[1]. Der nächste Hausfreund aber, der das Vertrauen des Vaters und der Kinder in gleichem Maße besaß, war Jos. Bullinger, ein Geistlicher, der in München im Jesuitenseminar seine Bildung erhalten hatte und in Salzburg im Hause des Grafen Arco Instruktor war. Der „getreue" Bullinger war im Mozartschen Hause „allemal eine Hauptperson"; in den Briefen, die Wolfgang nach Salzburg schreibt, läßt er nicht allein seinen „besten Freund Bullinger" stets grüßen, er setzt voraus, daß sie diesem mitgeteilt werden, wendet sich mitunter an ihn und bittet, wichtige Geheimnisse niemand als die Nannerl und Bullinger wissen zu lassen. Nachdem die Mutter in Paris gestorben war, richtete Wolfgang an ihn die Bitte, seinem Vater die Trauerbotschaft auf schonende Weise mitzuteilen, was er mit so viel Klugheit wie Teilnahme ausführte, und als Wolfgang dann den schweren Entschluß fassen mußte, wieder nach Salzburg zurückzukehren, war es wieder Freund Bullinger, dem er sein gepreßtes Herz ausschüttete. Bullinger hat diese Zuneigung herzlich erwidert. Als auf der Rückreise von Paris lange Zeit keine Nachricht von Wolfgang einlief und die Familie in Salzburg in ihrer Not beichtete und kommunizierte, da „betete auch der beste Bullinger täglich in der heil. Messe" für den Vermißten (Brief Leopolds vom 19. Oktober 1778). Auch der Vater hatte allen Grund, Bullinger als seinen besten und wahrsten Freund zu rühmen, hatte dieser ihn doch, als er während Wolfgangs Reise in große Verlegenheit geriet, durch ein nicht unbedeutendes Darlehen unterstützt. Er schenkte ihm daher auch sein vollstes Vertrauen, teilte ihm alles mit, was Wolfgang anging, und beriet mit ihm, was zu tun sei. Man kannte in Salzburg dies Verhältnis sehr wohl, und als man daran dachte, Wolfgang wieder dorthin zu ziehen, suchte man nach Leopolds Bericht (11. Juni 1778) Bullinger als Vermittler zu gewinnen. Auch für Musik scheint er Sinn gehabt zu haben; er nahm an einer Privatmusik teil, die allsonntäglich

[1] S. o. S. 97, 166.

um 11 Uhr stattfand, und Wolfgang bittet ihn nach seiner Abreise (11. Oktober 1777) „in seinem Namen eine auctoritätische Anrede zu machen und allen Mitgliedern der Accademie seine Empfehlung zu entrichten." Sehr gern verkehrte der Kreis der Mozartschen Bekannten bei dem Ökonomieinspektor des St. Peterstifts, Mayer, und Mozart erinnerte sich später oft der fröhlichen Stunden, die er dort zugebracht hatte. Von den allerdings in eine frühere Zeit fallenden Beziehungen des P. Placidus Scharl, des damaligen Professors am Salzburger Gymnasium (1759—1770), zur Mozartschen Familie war schon früher die Rede (S. 30f.).

Es fehlte in dem vergnügungssüchtigen Salzburg unter der Regierung des Erzbischofs Hieronymus, der auch über öffentliche Lustbarkeiten freier und aufgeklärter dachte als sein Vorgänger Sigismund, nicht an Gelegenheit zu munterer Unterhaltung[1]. „Der Landesherr" — so charakterisierte man die Salzburger Zustände — „geht auf die Jagd und in die Kirche; die nächsten um ihn gehen in die Kirche und auf die Jagd; die auf diese dem Range nach folgen, essen, trinken und beten, und die ganze untere Klasse betet, trinkt und ißt. Die beiden letzteren Klassen lieben öffentlich und die beiden ersteren verstohlen, alle leben der Sinnlichkeit." Im Rathaus ward im Jahre 1775 ein geräumiger Saal mit einigen Nebenzimmern erbaut, wo im Fasching regelmäßig Maskenbälle unter der Regie des Magistrats, auch sonst Konzerte, Gesellschaften und Spiele stattfanden[2]. Mozart, der gern tanzte und Possen trieb, pflegte sich auf Maskeraden auszuzeichnen; Schiedenhofen erwähnt, wie er in einer Bauernhochzeit und ein anderes Mal als Friseurjunge alle unterhalten habe.

Die beliebteste Unterhaltung war auch hier das Schauspiel; der Erzbischof ließ 1775 auf dem rechten Ufer der Salzach ein neues Theater erbauen und setzte zur künstlerischen und wirtschaftlichen Leitung eine eigene Kommission unter dem Vorsitze des Obersthofmarschalls Grafen Lodron ein; im Winter pflegten die Münchner oder auch wandernde, mitunter französische, Schauspielergesellschaften sich einzufinden[3], dazu kamen Schlittenfahrten und Assembleen. Im Sommer

[1] Literar. Anekd. auf e. Reise durch Deutschland (Frkf. 1790), S. 228f. K. N[isbeck], Briefe I, S. 159. [Koch-Sternfeld,] Die letzten dreißig Jahre, S. 157. [2] Einen Plan zu diesem Redoutensaale entwarf der Architekt Wolf Hagenauer. Hammerle S. 75. [D.] [3] K. N[isbeck], Briefe I, S. 157. [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 157. Pirckmayer a. a. O.

bot die Umgegend mancherlei Vergnügungsorte, außerdem war der etwa eine Stunde entfernte fürstliche Park Hellbrunn ein vielbesuchter Platz[1]. Die Teilnahme an solchen Vergnügungen war für Mozart etwas Seltenes. Wenn auch der Vater seinem Sohne (12. Februar 1778) schreiben konnte: „Denke nach, ob ich Dir nicht allezeit — alle mögliche Unterhaltung verschafft und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen großen Unbequemlichkeit, geholfen habe", so versagte ihm doch schon seine beschränkte Lage den häufigen Genuß dieser Dinge. Machte ihm doch die zunehmende Teuerung, die er nicht mit Unrecht dem verkehrten System der Regierung zuschrieb[2], immer mehr eine strenge Ordnung und verständige Sparsamkeit zur Pflicht. Diese Verhältnisse legte er seinem Sohne (5. Februar 1778) klar vor[3]:

Ich habe seit Eurer Geburt und auch schon vorhero, seitdem ich verheurathet bin, mir es gewiß sauer genug werden lassen, um nach und nach einer Frau und sieben Kindern, zwei Ehehalten und der Mama Mutter mit etlichen und 20 Fl. monatlichem gewissen Einkommen Unterhalt zu verschaffen, Kindbetten, Todfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unköſten, wenn Du sie überlegst, Dich überzeugen werden, daß ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindesten Vergnügen angewendet, sondern ohne sonderbare Gnade Gottes bey aller meiner Spekulation und sauren Mühe es niemals hätte dahin bringen können, ohne Schulden zu leben. Ich habe dann alle meine Stunden Euch zwey aufgeopfert, in der Hoffnung, es sicher dahin zu bringen, nicht nur daß Ihr Beide seiner Zeit auf Eure Versorgung Rechnung machen könntet, sondern auch mir ein geruhiges Alter zu verschaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenschaft geben zu können, ohne fernere Sorge, nur für mein Seelenheil sorgen und mit Ruhe meinem Tod entgegensehen zu können.

Aber er war mit Verstand sparsam. „Nimm Dir nichts Schlechtes", schreibt er seiner Frau (26. Okt. 1771), „man macht keine Ersparung, wenn man etwas Schlechtes kauft." Wie einfach die Lebensweise, wie bescheiden die Vergnügungen in diesem Hause waren, davon gibt uns die Unterhaltung einen deutlichen Beweis, die in dem ganzen Kreise mit einer gewissen Wichtigkeit als eine Hauptlustbarkeit behandelt wird, das sogenannte Bölzelschießen. Eine Anzahl genauerer Bekannter hatten sich zu einer Art kleiner Schützengilde vereinigt, die sich jeden Sonntag abwechselnd bei den verschiedenen Familien

[1] K. N[isbeck], Briefe I, S. 159. Dort befand sich auch ein Theater, Hammerle S. 65. [2] Näheres hierüber gibt [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 28 ff.
[3] B III 340.

versammelte. Der Reihe nach hatte jeder die Verpflichtung, eine Scheibe zu liefern, und dies gab zu mancherlei Scherzen Veranlassung. Man setzte seinen Ehrgeiz darein, die Scheibe mit irgend einer Darstellung zu schmücken, die sich auf die kleinen Vorfälle des Alltags und die Eigenschaften der Teilnehmenden bezog. Verse mußten sie erläutern, und die salzburgische Neigung zu Spaß und Spott fand dabei ihre Befriedigung je nach den Kräften des „Bestgebers". Nach dieser Scheibe wurde dann mit Bolzen aus einer Windbüchse geschossen, mäßige Einsätze ergaben eine Gesellschaftskasse, aus der von Zeit zu Zeit Lustbarkeiten bestritten wurden. Längere Gewohnheit bildete dabei einen heiteren, scherzhaften Verkehr heraus, der die Teilnehmer immer enger verband. L. Mozart berichtet seinem Sohn (11. November 1780)[1] eine Begebenheit, die für den bei diesen Späßen für erlaubt geltenden Ton bezeichnend ist. Eine Teilnehmerin, die Gilowsky-Katherl, die übrigens als ein Mädchen, das sich gerne den Hof machen ließ und es nicht allzu genau nahm, mitunter einen kleinen Seitenhieb bekommt, hatte das Unglück, bei hellem Tag „beim Kerschbaumergewölb" über eine Staffel zu fallen und dabei in eine sehr unerwünschte körperliche Lage zu geraten. Darin wurde sie nun mit entsprechenden Versen auf die Scheibe gebracht und zugleich den Scherzen und den Schüssen der Gesellschaft rücksichtslos preisgegeben. Im Briefwechsel der Familie wird das Bölzelschießen nie vergessen, besonders unterhaltende Scheibengemälde werden mitgeteilt und, da die Abwesenden Mitglieder blieben und Stellvertreter erhielten, über Gewinn und Verlust sorgfältig die Kreuzerrechnung geführt. Noch von Wien aus schrieb Mozart seiner Schwester (4. Juli 1781): „Nun wird wohl bald das Schützenmahl sein? Ich bitte solemniter die Gesundheit eines getreuen Schützen zu trinken; wenn mich einmal wieder das Bestgeben trifft, so bitte es mir zu schreiben, ich will eine Scheibe malen lassen".

Weit lockerer war dagegen der Verkehr mit den eigentlichen Fachgenossen in Salzburg. Eine engere Freundschaft verband die Mozarts eigentlich nur mit dem getreuen Schachtner, mit der Mehrzahl der übrigen war, auch wenn sie, wie Mich. Haydn und Caj. Adlgasser, als Künstler alle Anerkennung verdienten, aus mancherlei Gründen kein näherer Umgang möglich[2]. Nicht ohne Beziehung auf die Salzburger Zustände rühmte L. Mozart von dem Mannheimer Orchester (19. Juli

[1] B IV 139. [2] S. S. 295.

1763), es seien „lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder Säufer, weder Spieler, weder liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre Conduite als ihre Produktion hoch zu schätzen sind". Dieselbe Betrachtung stellte später Wolfgang an und schrieb seinem Vater (Paris 9. Juli 1778)[1], wie dort unter Cannabichs Leitung alles ernsthaft betrieben werde, die größte Subordination herrsche und jeder anständig lebe, ganz anders als in Salzburg. „Dies ist auch eine von den Haupturſachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique — es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben — er muß sich ja, anstatt daß er sich ihrer annehmen könnte, ihrer schämen; dann ist auch und vielleicht aus dieser Ursache, die Musique bey uns gar nicht beliebt und in keinem Ansehen." Nur darf man nicht vergessen, daß in diesen Worten sehr viel persönliche Bitterkeit steckt. Gewiß ließ der Ton in der Salzburger Kapelle viel zu wünschen übrig, und der Neid der Kollegen mag Wolfgang mitunter arg zu schaffen gemacht haben. Aber auf der andern Seite waren die selbstbewußte Zurückhaltung des Vaters und die unvorsichtige, gelegentlich überscharfe Zunge des Sohnes Mozart alles eher als dazu angetan, die Verhältnisse erträglicher zu machen. Sicher hat man sich auf beiden Seiten das Leben mitunter unnötig sauer gemacht.

Der Kompositionsertrag dieser Jahre ist dem Umfange nach ebenso groß, als dem innern Werte nach ungleich. Man glaubt besonders den für den Hof bestimmten Werken eine gewisse Befangenheit, ja Unlust anzumerken, die sich den dortigen Anschauungen nur mit Widerwillen beugt.

Von den in diese Zeit fallenden Messen gehört die in C dur (K.-V 220, S. I. 8) aller Wahrscheinlichkeit nach zeitlich an die erste Stelle, etwa in den Anfang des Jahres 1775[2]. Was daran zunächst auffällt, ist die nahezu völlige Ausschaltung des Kontrapunkts, die dieses Stück geradezu zum Antipoden der F dur-Messe macht. Selbst die beiden Schlußfugen des Gloria und Credo sind verschwunden[3]. Überhaupt scheint es Mozart diesmal um ein besonders eingängliches,

[1] B I 208. [2] So WSF II 208; sie sehen darin, wohl mit Recht, die „kleine Messe", die nach L. Mozarts Bericht vom 15. Februar 1775 kurz zuvor in der Münchner Hofkapelle aufgeführt worden war (B III 185). [3] Das hat freilich seinen Grund in dem mittlerweile erfolgten, ausdrücklichen Verbot des Erzbischofs, an dieser Stelle Fugen zu schreiben.

formell durchsichtiges, kurz um ein populäres Werk zu tun gewesen zu sein. Es herrscht ein gemütvoll traulicher, bisweilen freilich auch ziemlich weltlicher Ton darin, und nur im Qui tollis und Et incarnatus treffen wir jene echt Mozartschen, tief erregten Töne und Harmonien, mit denen er gerade an diesen Stellen immer wieder vom göttlichen Mysterium spricht. Auch formell hat diese Messe wieder ihre besonderen Eigentümlichkeiten. Äußerlich fällt am meisten die Rückkehr des Dona in die Musik des Kyrie auf, ein Verfahren, das sich auch bei den beiden Haydn findet, und das Süßmayer dann bei der Ergänzung des Requiems befolgt hat. Auch das Zurückgreifen auf die Orchesterbegleitung des Pleni sunt bei der Wiederholung des Osanna ist neu. Während das lockerer gebaute Gloria seine Einheit im Wesentlichen nur von dem durchlaufenden Orchestermotiv erhält, hat das Credo wieder jene freie Rondoform, wobei zugleich die chorischen Hauptpartien von den solistischen Episoden durch einen besonderen, ostinaten Baßrhythmus unterschieden sind; dazu geht ebenfalls ein Orchestermotiv durch das Ganze hindurch. Es ist ein merkwürdiger Versuch, der Form abermals eine neue Seite abzugewinnen. Auch die vier Messen des Jahres 1776 (K.-V. 257—259, 262, S. I. 9—12) stehen sämtlich in C dur. Die drei ersten fallen in die beiden letzten Monate, die letzte nach der neuesten Forschung[1] etwa in den Mai. Sie ist stilistisch besonders bunt ausgefallen, denn neben der großen Rolle, die hier dem Kontrapunkt wieder zufällt, steht eine erneute starke Hingabe an den Geist der gleichzeitigen Instrumentalmusik. Gleich das Kyrie beginnt mit zwei Themen, die beständig miteinander kontrapunktieren, auch im Dona spielt, wenngleich in lockerer Form, der doppelte Kontrapunkt eine große Rolle[2], und endlich sind auch die beiden Schlußfugen des Gloria und Credo wieder eingeführt[3], die letzte sogar mit einem äußerst sprechenden Thema[4].

Aber auch die instrumentalen Züge sind stark vertreten, und zwar bis in den Brauch der gleichzeitigen Sinfonik hinein, bei der Reprise

[1] WSF II machen auf die stilistische Verwandtschaft mit den Litaneien und auf den Umstand aufmerksam, daß aus dem Mai gerade auffallend wenige datierte Werke vorhanden sind. [2] Am Schluß erscheinen beide Themen in der Vergrößerung. [3] Dieser Umstand deutet darauf hin, daß die Messe nicht für den Hof, sondern für eine private Gelegenheit geschrieben ist. [4] Der Kontrapunkt dazu bringt nach WSF II 299 einen Anklang an das C moll-Fugato der 6. Klaviersonate aus Chr. Bachs erster Sammlung.

die Hauptthemen erst zum Schlusse zu bringen. Das Et in spiritum beginnt ferner mit einem langen, arienhaften Ritornell. Es ist der weltlichste Satz des Ganzen und klingt auch in seiner Melodik an Mozarts allererste Messen an[1], ein Stück von leichthin schwebender Anmut und volkstümlich auch darin, daß der Chor die Worte des Solisten refrainartig wiederholt, wobei bei den letzten Wiederholungen einige vernehmliche Orpheusklänge mit unterlaufen. Gloria und Credo bieten formell nichts Neues, nur daß beim Et resurrexit das Credo nur seinem Tempo nach angedeutet wird. Im allgemeinen entfaltet diese Messe wohl ein glänzendes Leben, aber ohne sonderliche Wärme, nur die öfter erwähnten Episoden im Gloria und Credo machen auch hier eine Ausnahme. Das Qui tollis ist einer der genialsten Einfälle dieser Messen überhaupt und zugleich einer der dramatischsten: in schwerem kirchlichem Ernst, begleitet von einem scharfen rhythmischen Orchestermotiv beginnt es, aber schon im dritten Takt läuft bei dem piano ein Schauer durch den Chor und im 6.—7. folgt ein ganz überraschender Ausbruch der Verzweiflung mit anschließender Generalpause, der Rest ist ein hoffnungsloses Schluchzen des miserere nobis. Dabei zieht sich die Linie des Basses unter beständiger enharmonischer Verwechslung der darauf aufgebauten Akkorde chromatisch von g bis H hinab. Dreimal wiederholt sich mit verschärftem harmonischem Ausdruck dieses Spiel, das in seinem dramatischen Verlauf ebenso erschütternd als echt mozartisch ist. Ähnlich zugespitzt ist der Ausdruck im Crucifixus und zuletzt noch im Agnus Dei. Auch hier beginnt der Chor zunächst gefaßt, wird aber durch das erregte miserere des Solisten mit dem verminderten Septimenschritt ebenfalls in die subjektive Erregung mit hineingezogen; ganz ähnlich wie im Qui tollis ist der Verlauf bei seinem zweiten Einsatz im Agnus Dei, der mit wunderbarer Wirkung mittelst Trugschluß in Esdur erfolgt: ein zuversichtliches forte, ein kleinlautes piano und — ebenfalls auf die Worte peccata mundi — ein plötzlicher Ausbruch der Leidenschaft, der zugleich den schärfsten enharmonischen Ruck bringt — es ist derselbe psychologische Prozeß hier wie dort.

Diesen populären Zug führt die zweite Cdur-Messe (K.-V. 257) in gutem Sinne weiter. Sie geht zwar nirgends besonders in die Tiefe, gehört aber, was Schönheit und Adel der Melodie und des

[1] Vgl. die entsprechenden Stellen in K.-V. 66 nnd 139.

Klanges betrifft, zu Mozarts gelungensten Kirchenwerken. Statt der opernhaften Einflüsse macht sich der Geist des deutschen Liedes bemerkbar, er verleiht dem Ganzen seinen stillen, traulichen Charakter, der vor allem auch jedem Übermaß aus dem Wege geht. Von hier führt der Weg zu Schuberts ersten Messen hinüber. Auch die Form ist außerordentlich klar und durchsichtig. Das Gloria besteht aus einem Hauptsatz, der am Schlusse, beim Quoniam, in erweiterter Form wiederholt wird. Dazwischen liegen die beiden Episoden des Domine Deus in der Oberdominante, in volkstümlichem Wechsel von Solo und Chorrefrain und mit besonderem Orchestermotiv, und des Qui tollis für Chor in der Unterdominante, gleichfalls mit besonderem Orchestermotiv, das im Basse in der Urform, in den Geigen mit der Trillerform erscheint; sehr poetisch greifen die leise gesungenen Worte Jesu Christe im Schlußteil gerade darauf zurück. Im Credo aber hat sich Mozart des Verfahrens seiner F dur-Messe erinnert: er wiederholt nämlich sein Credo-Motiv immer wieder. Allein während es dort die Musik aller Teile aus sich heraus erzeugte[1], bleibt es hier als abgesondertes liturgisches Motto stehen, das auf die weitere Gestaltung keinen Einfluß hat. Die freie Rondoform ist auch ohne dieses Zitat beibehalten[2]. Das Et incarnatus ist diesmal wieder eine Hirtenszene[3], die in freier Weise, aber doch deutlich fühlbar, mit dem Crucifixus verbunden ist — eine Verknüpfung von Geburt und Tod Christi, die wir in allen diesen Messen finden. Im Sanctus fällt das Zurückgreifen auf das Credothema der F dur-Messe auf. Das Benedictus ist einer der süßesten und schwärmerischsten Sätze seiner Art: es ist, als käme Mozart von diesem holden Idyll überhaupt nicht mehr los. Auch das Agnus Dei betont weit mehr die kindliche Zuversicht als die Bußfertigkeit, die nur einzelne kleine Schatten über das Bild wirft; erst ganz am Schluß wiederholt sich jener seelische Vorgang, den wir schon aus der vorigen Messe kennen. Auch das Orchester spielt in diesem wieder äußerst schön und klar gegliederten Satze eine bedeutende Rolle. Neu aber ist, daß er motivisch mit dem folgenden Dona zusammenhängt. Das Seitenthema des Agnus rahmt das ganze Dona sozusagen ein. Das Dona an und für sich ist

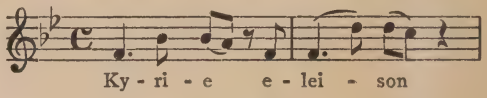
[1] S. o. S. 374 f. [2] Das Et resurrexit ist trotz WSF II 347 mit dem Anfang identisch. [3] Merkwürdig ist dabei wieder die Hervorhebung des et homo factus est durch die Dynamik und die chromatische Koloratur, die nachher bei et sepultus est in Moll wiederkehrt.

ziemlich weltlich und primitiv, aber ein echt Mozartscher Zug steckt in dem Eintritt der beiden weiblichen Soli, die mit ihrer chromatischen Figur zuerst die übrigen Solisten und dann auch den Chor herbeizuwinken scheinen. Von den beiden Messen aus dem Dezember 1776 (K.-V. 258, 259) ist die zweite die weit unbedeutendere, sie treibt die Einfachheit bis zur Trockenheit. Eine Neuheit enthält sie in dem Orgelsolo des Benedictus[1], an dessen Schlusse auf einem gewaltigen Orgelpunkt ein genial geschautes Bild des herabschwebenden, verklärten Gottessohnes steht. Weit bedeutender ist die andere C dur-Messe (K.-V. 258); schon die weit sorgfältigere kontrapunktische Arbeit zeigt, daß Mozart hier mehr bei der Sache war. Auch im Verhältnis von Wort und Ton ist der Fortschritt vom rein Musikalischen zum Poetischen unverkennbar. Im Grunde genommen war es eine Rückkehr zum Stil Padre Martinis, an den auch die auffallende Zurückhaltung des orchestralen Teils gemahnt, aber freilich mit durchaus modernen Mitteln. Das Gloria ist z. B. was den Gesang anlangt, durchkomponiert, aber in den Geigen wird es von einer Figuration begleitet, die in den mannigfachsten Brechungen und Variationen durchläuft, ein Beweis dafür, daß Mozart die motivische Geschlossenheit auch jetzt nicht missen mochte. Das Credo verzichtet dagegen auch im Gesange nicht auf die rondoartige Anspielung auf das Hauptthema[2]. Die alte Tonmalerei bei descendit, die hier durch das Unisono aller Stimmen noch besonders hervorgehoben wird, ist zudem in eigentümlicher Weise mit den aufsteigenden Unisonogängen des Et resurrexit innerlich verbunden. Besonders schön ist wiederum die Episode des Et incarnatus: aus dem tiefste Ergriffenheit atmenden Gesang des Solotenors ringt sich abermals das erlösende et homo factus est in überraschender Durwendung empor, und alsbald zieht das Crucifixus des Chores mit seinen aufwärtsdrängenden Bässen einen trüben Schleier über das helle Bild, das schließlich in Nacht und Tod versinkt — in ihrer Kürze eine ergreifende Verknüpfung der Geburt und Passion Christi! Das Seitenstück dazu ist auch in dieser Messe das Qui tollis, das abermals in dreimaliger Wiederholung, immer einen Ton tiefer (A-, G- und F moll) erscheint. Im Benedictus aber stellt Mozart das erste Wort des Textes wieder als Motto auf, das der Chor in den verschiedensten Variationen in das Gewebe der

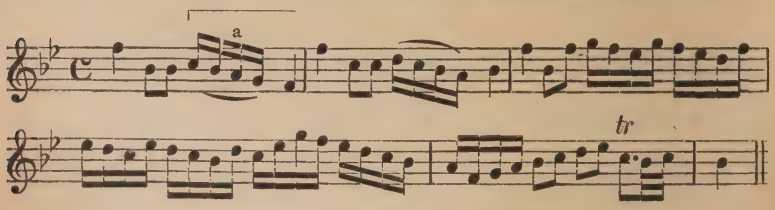
[1] Vgl. B IV 30. [2] Im Et resurrexit T. 3 ff. und Et unam sanctam.

Solostimmen hineinwirft; eine glitzernde Triolenbegleitung in den Geigen scheint auf die göttliche Erscheinung hinzudeuten. Das Agnus Dei ist abermals mit dem Dona, diesmal sogar ohne den üblichen Tempowechsel, verbunden. Ganz unversehens schleicht sich diese Bitte in den freien Gang des Satzes ein, und nur am Schluß erscheint in Form einer plagalen Coda ein kleines, selbständiges Fugato. Es steckt trotz aller Geschlossenheit eine merkwürdige Unruhe in diesem Satze; ihr Hauptträger ist die rastlos sich dahinwindende Unisonofigur der beiden Geigen, die schließlich auch noch auf die Singstimme übergreift.

Die letzte Messe aus der Salzburger Zeit, in B dur (K.-V. 275)[1], schließt sich im allgemeinen stilistisch ihrer Vorgängerin an, ohne sie freilich an Kirchlichkeit zu erreichen. Für ihren weichen, gefälligen Grundton ist schon der Anfang des Kyrie bezeichnend[2]:

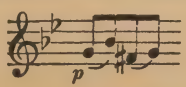


Die Solostimmen haben das Übergewicht über den Chor, die Homophonie über den Kontrapunkt. Daneben zeigt sich freilich in der Kombination verschiedener Texte im Gloria und Credo ein Rückfall in den älteren Brauch. Im Gloria fällt der belegte Ton des Anfangs auf, es ist vollständig durchkomponiert und wird nur durch öfter wiederkehrende Orchestermotive zusammengehalten. Noch weit strenger ist dies beim Credo der Fall, hier beherrscht das Thema:[3]

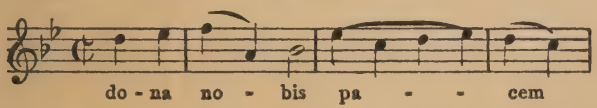


[1] Aufgeführt am 22. Dezember 1777, also nach Mozarts Abreise. Die im Stifte Lambach befindlichen Stimmen geben 1777 als Entstehungsjahr an, vgl. Nottebohm im N.-B. [2] Dieses Lieblingsthema des 18. Jahrhunderts, das Mozart durch Chr. Bach vermittelt worden war, erscheint auch im Qui tollis. [3] Nach Lorentz soll das Volkslied „Bauer häng den Pummerl an" dahinterstecken. Man vergleiche aber auch den Schlußsatz der Bachschen Violinsonate in A dur, Ges.-Ausg. IX, Nr. 2. Vielleicht lag beiden Meistern dieselbe Volksweise im Ohr.

mit seinen verschiedenen Untermotiven den ganzen Satz mit einer bisher nicht gekannten Hartnäckigkeit, ja das Motiv a treibt noch in der Begleitfigur des Sanctus und im Benedictus sein Wesen. Das Thema ist Motto und zusammenschließender Begleitgedanke zugleich, es taucht in den verschiedensten Umbildungen auf und verschwindet nur im Et incarnatus, um sich dann beim passus alsbald wieder einzustellen. Diese Episode bedenkt übrigens, anders als in den früheren Messen, Geburt und Passion Christi mit derselben Musik, nur daß beim Crucifixus der Chor eintritt. Die beiden ausgeführten Fugen fehlen, wie in allen diesen Messen außer K.-V. 262; man kann daraus auf ihre Bestimmung für den Hof schließen. Dagegen beginnt das Sanctus diesmal ausnahmsweise mit einem Fugato, zu dem wiederum ein ostinates Begleitmotiv tritt, dafür ist das sonst fugierte Osanna homophon. Das Agnus Dei ist der tiefste Satz der Messe. Die Deklamation, die Stimmführung, das Zusammengehen von Gesang und Instrumenten sind gleich meisterhaft; man denke nur an den spannenden Unisonotakt des Orchesters, der dem Aufschrei des Chores vorangeht und später öfter wiederholt wird:



Es ist einer der ergreifendsten Agnus-Sätze Mozarts und am Schlusse scheint es, als wollte er wiederum das Dona mit hineinziehen, da erinnert er sich plötzlich der alten Zweiteilung und entwickelt das Dona zu einem eigenen Satz, dessen Hauptthema:



mit seltsamer Hartnäckigkeit in allen Stimmen wiederkehrt, ohne einen andern Gedanken aufkommen zu lassen. Man sieht auch hier, wie Mozart frei von jeder Schablone immer wieder nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten Ausschau hielt, namentlich nach solchen, von denen er eine Steigerung der Einheitlichkeit nach Form und Stimmung erwarten konnte.

Die Litanei in Esdur vom Hochw. Gut (K.-V. 243. S. II. 4) aus dem März 1776 fällt durch die Ungleichheit ihrer einzelnen Teile auf. Ganze Sätze, wie das Panis vivus und Dulcissimum convivium,

fallen wieder in den Bravourstil der Oper zurück. Es ist ungemein bezeichnend für die damaligen Begriffe von Kirchenmusik, daß die zweite dieser Arien unmittelbar in ein liturgisch so strenges Stück wie das Viaticum überleitet. Hier tragen die Chorsoprane als Cantus firmus die Melodie des Hymnus vom heil. Altarsakrament Pange lingua gloriosi nach römischer Singweise vor. Die Begleitung dazu ist aber nicht etwa kontrapunktisch, sondern harmonisch und koloristisch: Oboen, Fagotte, Hörner, Posaunen und zwei gedämpfte Violen geben die Harmonie an, während die Geigen sich mit ihrem uns aus den Geister- und Sterbeszenen der Oper bekannten Pizzikato meist in gebrochenen Akkorden dazwischen bewegen. Das Ganze ist von ebenso ernster wie malerischer Wirkung. Die darin liegende, ebenfalls echt neapolitanische Bevorzugung der Instrumente findet sich auch in dem rondohaften Sopransolo des Agnus Dei mit seinen konzertierenden Instrumenten (Flöte, Oboe, Cello), einem bei aller Anmut für seinen Text doch zu spielerisch geratenen Stück. Wiederum ein ganz anderes Bild entrollt die vorhergehende, breit angelegte und ausgeführte Fuge des Pignus. Sie ist gewiß keine bloße kontrapunktische Studie, sondern spricht mit ihrer Schwermut unmittelbar zum Herzen des Hörers, nur ist sie durchaus keine Gesangsfuge, sondern könnte ebenso gut für Instrumente geschrieben sein. Von den übrigen Sätzen ragt das kühn entworfene, düster majestätische Tremendum hervor, bemerkenswert auch deshalb, weil es entgegen dem alten Brauch auch noch die Worte panis omnipotentia, verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva mit in den Satz hineinbezieht. Der Rest der Sätze, von denen die Musik des Kyrie am Schlusse des Agnus verkürzt wiederholt wird, ist auf denselben Ton milder Innigkeit ohne besondere Tiefe gestimmt, den wir auch in anderen Messen dieses Zeitabschnitts vernahmen.

In zeitlichem Zusammenhang mit dieser Litanei steht vielleicht das Offertorium de Venerabili (K.-V. 260, S. III. 26) Venite populi für zwei vierstimmige Chöre, zwei Violinen ad libitum, Baß und Orgel, das Seitenstück zu den mehrchörigen Instrumentalwerken dieser Zeit. Die Hauptsache daran sind nämlich weniger die kontrapunktischen, als die Echowirkungen, die Mozart namentlich bei Mich. Haydn kennen gelernt hatte. Er verwendet sie mit dem ihm eigenen großen Nachahmungsgeschick. Zwei kontrapunktisch gehaltene, auf denselben Themen aufgebaute rasche Teile schließen einen homophonen Teil ein,

der mit seiner schweren, geheimnisvollen Harmonik auch psychologisch den Kern des Ganzen bildet; in den kontrapunktischen Sätzen herrscht ein reges frisches Leben, doch ohne höhere Ansprüche. Dagegen gehören das Graduale ad festum b. M. v. »Sancta Maria« (K.-V. 273, S. III. 27) und das Offertorium de b. v. Maria »Alma Dei creatoris« (K.-V. 277, S. III. 28) zu den besten Kirchenstücken Mozarts aus dieser Zeit. Hinter dem ersten hat man sogar, wohl nicht mit Unrecht, ein persönliches Bekenntnis Mozarts zur Jungfrau Maria vor dem Antritt seiner großen Reise erblickt[1]. Beiden Stücken ist sowohl die dreiteilige, dem Sonatensatz angenäherte Form gemeinsam, als eine wahrhaft rührende Innigkeit der Empfindung[2]; in beiden gemahnt endlich der schlichte und herzliche Ausdruck an das Lied[3]. Während das Graduale ein reines Chorstück ist, wechseln im Offertorium Solo und Chor ab. Die Satzart ist dagegen in beiden dieselbe, d. h. wesentlich homophon mit ganz geringen kontrapunktischen Ansätzen, auch das Orchester ist in der Hauptsache an den Gang der Singstimmen gebunden. Vieles gemahnt, namentlich im Graduale, an das Ave verum von 1791, nur fehlt den früheren Werken noch jener zarte Leidenszug, der dem letzten Mozart eigen ist.

Auch die Kirchensonaten aus dieser Zeit[4] zeigen einen erheblichen Fortschritt. Kirchlicher Geist wohnt ihnen freilich so wenig inne wie ihren Vorgängerinnen, sie unterscheiden sich, von der Einsätzigkeit abgesehen, nach wie vor in nichts von den weltlichen Instrumentalkompositionen. Aber Mozart versucht jetzt neue Klangkombinationen: in zwei Fällen (K.-V. 244, 245, S. XXIII. 9, 10) macht er die Orgel zum selbständigen, konzertierenden Instrument, in einem dritten (K.-V. 278, S. XXIII. 12) fügt er dem alten Trio noch Oboen, Trompeten, Pauken und Celli hinzu. Auch in die Bässe kommt ein neues,

[1] WSF II 396. [2] Das Umspielen der Quint bei dem Amen in K.-V. 273 ist ein von jetzt ab bei Mozart sehr beliebter melodischer Typus bis in die Zauberflöte hinein (2. Finale „Wir wandeln durch des Tones Macht"). [3] Bereits ins Weichliche verfällt dieser Ton in dem zeitlich nicht näher zu bestimmenden Offertorium Sub tuum praesidium (K.-V. 198, S. III. 24), einem Duett, nach den Göttweiher Stimmen für Sopran und Tenor, nach den Bludenzer für zwei Soprane. WSF II 427 vermuten dahinter eine ursprünglich auf einen andern Text geschriebene Komposition, ohne freilich nähere Beweise dafür vorzubringen. [4] Mit glaubhaften Gründen setzen WSF II 293 ff. auch die nicht datierten Sonaten in F- und A dur (K.-V. 224, 225) in diesen Abschnitt.

beweglicheres Leben. Bau und Stil entsprechen durchaus den gleichzeitigen Instrumentalwerken; die meist thematisch gehaltenen Durchführungen erheben sich zum Teil zu bedeutender Höhe, wie überhaupt der Ausdruck, was Schwung und oft auch Leidenschaftlichkeit betrifft, auf der vollen Höhe der damaligen Mozartschen Kunst steht.

Mozarts Kirchenmusik bis zum Jahre 1777 hält einem geläuterten kirchlichen Empfinden gewiß durchaus nicht in allen Teilen Stand. Daran ist sowohl die Jugend des Komponisten, als auch der damalige Tiefstand der ganzen Gattung schuld. Trotzdem geschieht ihr schweres Unrecht, wenn man, wie das häufig geschieht, unter Berufung auf Bach und Beethoven über sie einfach zur Tagesordnung übergeht. Wohl ist es ein Knabe, der da seinen Gedanken und Empfindungen von den höchsten Dingen Ausdruck gibt, und von einem solchen wird man keine grundlegenden neuen Offenbarungen erwarten, wie von einem im Lebenskampf gestählten Manne. Gerade Mozarts Kirchenmusik beweist klar, wie viel rascher sich der Künstler in ihm entwickelt hat als der Mensch. Sein Glaube wurzelt fest im überlieferten Dogma; sich ihn wie Beethoven im Kunstwerk selbst zu erkämpfen, liegt ihm vollständig fern. Aber er weiß auch, daß innerhalb des kirchlichen Rahmens für das Empfinden des Einzelnen genug Raum vorhanden ist. Und gerade auf dieser Grundlage treten die Umrisse seiner Persönlichkeit in den Kirchenwerken mit überraschender Deutlichkeit hervor. Auch hier ist ein Vergleich mit J. Haydn sehr lehrreich. Dessen Kirchenmusik ist fest im Diesseits begründet und gibt ihr Bestes da, wo es sich um den Ausdruck der Lebensbejahung in allen ihren Schattierungen handelt. Schwere und dunkle Empfindungen gelingen ihr weit weniger, und vollends vor den Pforten der Mysterien, die der Meßtext andeutet, macht sie gewöhnlich halt. Nun spielt ja auch bei Mozart der Ton kindlicher Zuversicht eine große Rolle, und auch bei ihm überschreitet der Ausdruck der Freude öfter den Rahmen des kirchlich Zulässigen. Aber daneben klingen doch auch ernstere, ja geradezu weltflüchtige Töne an. Es ist kein Zufall, daß gerade die dogmatisch tiefsinnigsten und ergreifendsten Textpartien, wie das Qui tollis, Et incarnatus und auch Agnus Dei, in den meisten seiner Messen zu den Höhepunkten zählen. Das sind dieselben Ausbrüche dunkel glühender Leidenschaft, die wir auch in den übrigen Werken als für Mozarts Individualität besonders charakteristisch erkannten; auch die unvermuteten Stimmungsumschläge

innerhalb kurzer Tongedanken fehlen nicht. Im Gegensatz zu diesen Adagioepisoden reden die Allegrosätze weit vernehmlicher die allgemeine Sprache der Zeit, namentlich sind die Dona-Sätze in den meisten Messen viel zu leicht gehalten — es ist, als stünden wir bei dieser Bitte bereits außerhalb des Gotteshauses im Alltagsgewühl der Straße drin. Im allgemeinen sind die raschen Partien weniger volksfreundlich als bei Haydn, haben aber dafür einen stärkeren Zusatz von Kraft und Energie und einen Zug ins Große, der den Haydnschen abgeht. Dazu trägt aber ganz besonders der in seiner Knappheit so vielsagende formale Aufbau der meisten dieser Sätze bei, der von der Redseligkeit so mancher italienisierender Messen der Zeit so vorteilhaft absticht. Mag ihm der Dramatiker die Feder führen, wie in K.-V. 139, oder der Lyriker, wie in den späteren Werken, die Mehrzahl dieser Bilder ist von einer männlichen Wortkargheit, die allein schon durch sich selbst wirkt. Diese formale Sicherheit, deren Hauptziel möglichste Abrundung und Geschlossenheit der einzelnen Sätze ist, gehört zu den größten Vorzügen dieser Werke. Sie war es zugleich, die den jungen Meister mit steigendem Erfolge durch die verschiedenen Stilwandlungen begleitete, denen sein anlehnungsbedürftiger Genius auch hier wieder ausgesetzt war. Nichts wäre verkehrter als die Annahme, Mozart hätte sich einem bestimmten Typus auf Gnade und Ungnade verschrieben. Kaum zwei dieser Stücke sind sich stilistisch vollkommen gleich, vielmehr ist das Verhältnis von Wort und Ton, von Gesang und Instrumenten, von Homophonie und Kontrapunktik immer wieder ein anderes, und Mozart hat damit an den verschiedenen Stilarten seiner Zeit, wenn auch unbewußt, Kritik geübt. Deshalb sind jene Kirchenwerke für seine künstlerische Entwicklung ganz besonders wichtig, auch völlig abgesehen von den zahlreichen Stellen, die, von allen peinlichen Erdenresten frei, die Sprache des Genies offenbaren.

An der Spitze der Serenadenmusik stehen die beiden Divertimenti für Quartett mit zwei Hörnern (K.-V. 247, 287, S. IX. 24, 29), die 1776[1] und 1777 zum Namenstag der Gräfin Lodron geschrieben sind. Gleich ihren Vorgängern lehren auch sie deutlich, was Mozart gerade auf diesem Gebiete Mich. Haydn zu verdanken hatte. Sein Einfluß zeigt sich nicht allein im Charakter, sondern bis in formale Einzelheiten hinein, wie z. B. die Variationen und das In-

[1] Zu diesem gehört wohl der Marsch K.-V. 248, S. X. 5.

strumentalrezitativ des Bdur-Divertimentos[1]. Aber von schülerhafter oder auch nur befangener Nachahmung ist keine Spur mehr vorhanden. Wenn das Haydnsche Gut durch das Feuer von Mozarts Phantasie hindurchgegangen ist, läuft es neben dem Neuen, das entstanden ist, nur noch als Schattenbild her. Die Anregungen, die der jüngere Meister von dem älteren empfing, sind wichtig für den Historiker und den Psychologen, das künstlerische Ergebnis dagegen ist durchaus selbständig und steht so hoch über dem Vorbild, als eben das Genie über dem starken Talent steht. Tatsächlich hat Mozart hier zwei Muster der ganzen Gattung geschaffen, die er selbst sobald nicht wieder erreichen sollte. Der Empfindungskreis des Divertimentos ist noch nicht überschritten: pessimistische oder tragische Anwandlungen tauchen nur ganz vereinzelt auf, wie in dem genannten Rezitativ, hinter dem wohl ein persönliches Erlebnis steckt, im allgemeinen aber sind die Werke Gesellschaftsmusik, allerdings von der edelsten und geistvollsten Art, die der dichterischen Phantasie den freisten Spielraum läßt, und außerdem erfüllt von dem ganzen Feuer einer ritterlichen und schwärmerischen Jünglingsseele. Auch sind die Stücke in allen ihren Sätzen durchaus gleichwertig, und staunenswert ist der Reichtum prägnanter Stimmungen, die jedes einzelne durchläuft. Da folgt im Odur-Divertimento auf die kraftvolle Lebenslust des ersten Allegros das französisch angehauchte Andante, eines der graziösesten Stücke, die Mozart überhaupt geschrieben hat, die seelenvolle Träumerei des Adagios, und in der feierlichen Einleitung des Finales wirft sogar die Priesterwelt der Zauberflöte ihre Schatten voraus; das ebenfalls von den Franzosen beeinflußte Finale endlich wirkt trotz seinem leichtgefügten Bau in seiner sprudelnden Laune hinreißend. Noch höher, sowohl was den Inhalt als auch die Verschmelzung aller sechs Instrumente zum wirklichen Kammermusikstil anlangt, steht das Bdur-Divertimento mit dem kräftigen Behagen des ersten Satzes, dem sogar ein leibhaftiger Ländler nicht fehlt, den mit feinen Pinselstrichen ausgeführten Variationen, den geistvollen, männlichen Menuetten, dem breit hinströmenden, echt Mozartschen Gesang des Adagios, der bereits auf Stücke wie das Adagio des berühmten Gmoll-Quintetts von 1787 hindeutet, und endlich dem Finale, einem der sprühendsten Schluß-

[1] WSF II 300 f. machen für K.-V. 247 auf ein Notturno aus 1772 und das Bdur-Divertimento vom Jahre 1774, für K.-V. 287 auf ein Streichquintett in Bdur aus dem Jahre 1776 als Vorbilder Mozarts aufmerksam.

sätze Mozarts überhaupt. Die Form des Sonatensatzes ist im ersten Werke noch lockerer behandelt als im zweiten; schon die Themengruppe bringt eine überraschende Fülle von Gedanken, aber es ist nicht mehr die frühere, aphoristische Art, die die Themen sorglos nebeneinander stellt, sondern, und das ist das Eigentümliche an diesen Werken, es wird mit verblüffender Selbstverständlichkeit ein Gedanke aus dem andern entwickelt, sodaß der Hörer sich des Übergangs gar nicht bewußt wird. Dieselbe Kunst motivischer Entwicklung offenbart sich auch in der Behandlung der dreiteiligen zyklischen Form. Man betrachte daraufhin nur einmal die beiden Menuette von K.-V. 287: der Hörer hat in ihren zweiten Teilen durchaus den Eindruck der Reprise, und doch kehrt der Anfang mit genialer Freiheit umgebildet wieder, dem melodischen Material ganz neue Möglichkeiten entlockend. Die Durchführungen sind, wie es sich für die Serenade ziemt, nicht von sinfonischer Strenge, aber sie bleiben thematisch bei der Stange und treiben mit dem Hauptgedanken ein geistvolles Spiel. Das Allegro von K.-V. 247 gibt dabei der Kontrapunktik, das von K.-V. 287 der Virtuosität des Primgeigers einen breiteren Raum. Allen Eckſätzen ist eine auffallende Breite der Anlage und Ausführung gemeinsam, das Finale von K.-V. 287 schlägt hierin geradezu die Brücke zu den späteren Sinfonien. Im Einzelnen sei erwähnt, daß Mozart es hier liebt, die Anfänge seiner Hauptthemen bei der Reprise wegzulassen und dafür in der Coda als bekräftigenden Abschluß zu bringen. Diese Codas, hinter denen abermals M. Haydn steht, sind in ihrer vielsagenden Kürze ein echt Mozartsches Erzeugnis, wie namentlich das Bdur-Divertimento lehrt. Was die Behandlung der einzelnen Instrumente betrifft, so zeigt sich nach Serenadenart in beiden Werken eine leichte Bevorzugung der ersten Geige. Die beiden Hörner sind im zweiten Werke weit selbständiger als im ersten geführt, wie hier überhaupt der Kamermusikstil feiner und strenger durchgebildet ist als dort.

Bemerkenswert ist, daß Mozart bestrebt ist, jedem dieser Werke einen ganz bestimmten, unterscheidenden Charakter aufzuprägen. So ist die Ddur-Serenade von 1775[1] (K.-V. 204, S. IX. 7) für Quartett, je 2 Oboen (Flöten), Hörner, Trompeten und Fagott ganz erfüllt von

[1] Köchels Datierung von 1772 ist aus stilistischen Gründen abzuweisen, vgl. WSF II 241 f. Mozart erwähnt das Werk als „Sinfonie" in einem Briefe vom 4. Januar 1783 (B II 207).

äußerem, gelegentlich auch äußerlichem Glanz, bei dem namentlich die Neigung zu konzertierenden Wirkungen eine große Rolle spielt; das Finale mit seinem beständigen Wechsel des wienerischen Andantinos und des Allegros stellt einen merkwürdigen Versuch dar, Sonaten- und Rondoform miteinander zu verbinden. Höher steht das Divertimento in D für Quartett, Oboe und 2 Hörner (K.-V. 251, S. IX. 25) von 1776[1], für das die Verquickung französischer Stilelemente (Marsch, Menuett mit Variationen, Hauptthema und Bau des Rondos) und volkstümlicher deutscher Liedanklänge charakteristisch ist; der erste Satz ist mit seiner an J. Haydn gemahnenden thematischen Einheit einer der geschlossensten Suitensätze Mozarts aus dieser Zeit und macht dabei doch den Eindruck des mit genialer Leichtigkeit Hingeworfenen. Die höchsten Absichten verfolgte Mozart indessen mit der sog. Haffnerserenade in D dur[2] für Quartett und je 2 Oboen (Flöten), Fagotte, Hörner und Trompeten (K.-V. 250, S. IX. 9). Schon dieser Aufwand von Mitteln lehrt, daß er zu der Hochzeit im Bürgermeisterhause etwas ganz Besonderes geben wollte, und dem entspricht sowohl die ungewöhnliche Zahl der Sätze als auch die Breite ihrer Ausführung, die mitunter, wie bei dem Rondo, ins Überlange geht. Es ist ein richtiges musikalisches Festgedicht, bald hochpathetisch, bald liebenswürdig verbindlich, bald geistvoll plaudernd, aber stets mit dem schuldigen Respekt vor dem zu Feiernden. Nur einmal — und das ist für Mozarts besondere innere Anteilnahme an diesem Werk bezeichnend — mischt sich ein trüber, ja finsterer Gast in den Festreigen: in dem genialen Gmoll-Menuett, das plötzlich wieder die ganze dunkle, pessimistische Seite von Mozarts Seelenleben enthüllt. Hier schlägt er mit vollem Bewußtsein einen Weg ein, der geradeswegs in die düstere, ganz unsuitenmäßige Welt der Emollserenade (K.-V. 388) führt. Im ersten Satz ist besonders bemerkenswert die in die Zukunft weisende, höchst geistreiche motivische Verbindung des einleitenden Allegro maestoso mit dem folgenden Allegro, die bis zu dessen allerletzten Takten anhält. Auch sonst versucht Mozart hier den üblichen

[1] Wohl zum Geburtstag Nannerls komponiert. Die am Schlusse des Autographs stehende Marcia alla francese (vgl. Nottebohms Rev.-B. zu dieser Stelle) vertritt augenscheinlich die Stelle der gewöhnlichen, derartige Werke einleitenden und beschließenden Märsche. [2] Dazu gehört der Marsch (K.-V. 249, S. X. 6). Mit der späteren, ebenfalls aus einer Serenade hervorgegangenen „Haffnersinfonie" (K.-V. 385) hat dieses Werk nichts zu tun.

Formen neue Seiten abzugewinnen, wie in dem virtuosen Rondo und im zweiten Andante, wo Rondo und Variationsform verquickt werden.

Eine Gruppe für sich bilden die sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner (K.-V. 213, 240, 252, 253, 270, 289, S. IX. 22, 23, 26—28, 30) aus den Jahren 1775—1777. Es sind Tafelmusiken für den Hof; daher kommt der bescheidene Umfang der einzelnen Sätze, ihr lockerer Bau und ihr heiterer und leichter Charakter. In den ersten hält sich Mozart noch an die klassische Viersätzigkeit, später gibt er sich freier, beginnt mit einem langsamen Satz, schreibt Variationen und reine Tanzsätze, wie eine Polonäse, einfache Rondos und dgl.; in einem Falle (K.-V. 252, Finale) hat er sich sogar eines alten Volksliedes erinnert, das ihm wohl vom „Augsburgischen Tafelkonfekt" her im Ohre lag[1]. Überhaupt scheinen ihm diese anspruchslosen Stücke besondere Freude gemacht zu haben, denn sie sprühen geradezu von Geist und Laune und wissen auch den einfachsten Gedanken neu und fesselnd zu gestalten. Von unnachahmlicher Anmut sind z. B. die Tanzidyllen mancher Trios in den Menuetten, die bereits auf Schuberts deutsche Tänze hinweisen. Bezeichnend ist ferner auch, daß gerade in diesen Tafelmusiken auffallend viele Anklänge an spätere Mozartsche Meisterwerke stehen[2], auch das Synkopenthema der Variationen in K.-V. 253 gehört hierher. Was die Instrumentation anbetrifft, so wirkt in den ersten Stücken noch der Geigensatz nach, während die späteren den Bläserklang schon in meisterhafter Weise ausnützen. Ähnlichen Zwecken dienten wohl die beiden, zeitlich nicht näher zu bestimmenden[3] Divertimenti für 2 Flöten, 4 Trompeten und 4 Pauken (K.-V. 187, 188, S. IX. 19, 20), von denen das erste aus zehn, das zweite aus sechs kleinen, tanzmäßig gehaltenen Sätzen besteht. Sie gehörten wohl zu den „Aufzügen mit Trompeten und Pauken", von denen L. Mozart in seinem Verzeichnis berichtet.

[1] Andere Tracht, Nr. 7. Dieselbe Melodie findet sich auch bei J. Haydn in einer G dur-Sinfonie und bei Beethoven im Rondo seines Klavierkonzerts op. 15. Auch im 1. Finale der Zauberflöte taucht sie wieder auf. Vgl. M. Friedländer, Das deutsche Lied 1902, I 72 ff. [2] Vgl. K.-V. 213, Andante, Beginn des zweiten Teils, K.-V. 252, erster Satz, Schlußgruppe, K.-V. 270, erster Satz, Themengruppe und Hauptthema des Finales. [3] Das zweite fällt seinem reiferen Stile gemäß in eine spätere Zeit, vielleicht 1775—76, vgl. Nottebohm im K.-V. zu S. IX. 4.

Einzelne Stücke klingen geradezu wie Fanfaren, wie sie den Eintritt vornehmer Tischgäste begleiteten, andere mögen beim Auftragen einzelner Gänge beim Mahle erklungen sein. Den Flöten fällt in der Hauptsache die Melodieführung zu, die Trompeten dienen der Begleitung und besonders der Klangfarbe. Tiefere Bedeutung beanspruchen die Stücke nicht.

Eine letzte Gruppe umfaßt die Serenaden für mehrere Orchester, die sicher um der Klangwirkung willen auch räumlich getrennt aufgestellt waren. So tritt in der Serenata notturna (K.-V. 239, S. IX. 8) einem solistischen Saitenquartett ein Ripienstreichquartett mit Pauken gegenüber. Dem launigen Charakter des Stückes nach scheint es sich um eine Neujahrsmusik aus dem Jahre 1776 zu handeln, denn das große Orchester greift zwar sehr zurückhaltend, dann aber um so witziger und manchmal geradezu patzig in das galante Treiben der Solisten ein; im Rondo wartet es sogar ganz unerwartet mit einem Tusch auf. Der Aufzugsmarsch vertritt hier zugleich die Stelle des ersten Allegros, aber auch der Abzug der Spieler ist im Rondo durch die flotte Wiener Marschweise des einen Seitensatzes angedeutet, die von den Solisten durch ein merkwürdig hochgestimmtes Adagio eingeleitet, bei ihrer zweiten Wiederkehr durch ein geisterhaftes Pizzikato vorbereitet und dann sehr poetisch durch eine glitzernde Figur umspielt und verklärt wird. Das Ganze ist ein Meisterstück humorvoller Laune.

In einem andern Notturno (K.-V. 286, S. IX. 10) treten sich vier Orchester gegenüber, deren jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern besteht. Das ganze Stück rechnet mit Ausnahme des Trios des Menuetts, das nur einem Orchester oder allen zusammen zufällt[1], mit einer dreifachen Echowirkung: das erste Orchester spielt eine Melodie vor, das zweite fällt echomäßig mit deren zweiter Hälfte ein, das dritte gibt davon wiederum ein um die Hälfte gekürztes Echo, und für das vierte bleiben dementsprechend nur die letzten Takte übrig, sodaß also die Anfangsmelodie ganz allmählich in verschiedenen Himmelsrichtungen zu verklingen scheint. Im Grunde liegt darin die humoristische Verwendung eines in früherer Zeit ganz allgemein gültigen Prinzips, wie sie schon J. Haydn in einem doppelten Streichtrio von 1767 versucht hatte. Aber was bei ihm bloße Spielerei

[1] Das Trio ist nachkomponiert und die Ausführung dabei nicht angegeben. Vgl. den K.-V.

war, hat Mozart hier zu wirklicher Kunst erhoben, denn die Echowirkungen sind bei ihm nichts Äußerliches, sondern wachsen aus Anlage und Bau der Komposition selbst heraus; das Werk hat auch ohne sie seine eigentümliche Bedeutung, ja manchmal sind die Themen so erfunden, daß die Echopartie als unveräußerlicher Bestandteil zu ihnen gehört. Daneben stehen Stellen von unwiderstehlicher Komik, so z. B. wenn im Menuett die acht Hörner sich mit ihrem Fanfarenmotiv ineinanderhaken: hier stürmt plötzlich ein geheimnisvoller Hörnerschwall von allen Seiten auf das Ohr des Hörers ein.

Unter dem altertümlichen Titel Divertimento hat Mozart im August 1776 auch sein erstes Klaviertrio in Bdur (K.-V. 254, S. XVII. 4) geschrieben, und auf die ältere Praxis deutet schon der Menuettcharakter des Finales hin. Andererseits bekundet sich in der selbständigen Führung der Geige neben dem Klavier im zweiten und teilweise auch im dritten Satz der moderne Einfluß Joh. Schoberts[1], während der erste, ähnlich wie die sechs Trios J. Haydns aus dem Jahre 1766, den Standpunkt der „Klaviersonate mit begleitenden Instrumenten" vertritt. Das Violoncell freilich folgt, wie bei Haydn, durchweg fast sklavisch dem Klavierbaß. An Kunstwert bleibt das Trio hinter den großen Divertimenti dieses Jahres merklich zurück; nur das Adagio steht mit seinem seelenvollen Gesang auf der vollen Höhe der damaligen Mozartschen Kunst[2]. Den Eindruck eines unvollendet gebliebenen Divertimentos macht auch das merkwürdige Trio in Bdur für zwei Geigen und Cello (K.-V. 266, S. XXIV. 23a), das in seiner Besetzung, der bloßen Begleiterrolle des Basses und den häufigen Kreuzungen der Geigen auf ältere Vorbilder hinweist, sonst aber ganz im Stile dieser Zeit gehalten ist. Der zweite Teil des ersten Satzes steht unter Mozarts Werken insofern ganz einzig da, als er mit dem ersten thematisch gar nichts zu tun hat.

Nun erwähnt L. Mozart in einem Briefe (8. Dezember 1777) auch zwei vierhändige Klaviersonaten, die Wolfgang wohl für sich und seine Schwester geschrieben hatte. Wir sind dieser Gattung bereits bei seiner Londoner Reise begegnet, wo L. Mozart seinen Sohn geradezu für deren Erfinder erklärte[3]. Das beweist nun freilich nur, daß den Mozarts selbst damals die Gattung unbekannt war. Ebenso

[1] S. o. S. 86ff. [2] Wolfgang spielte es 1777 in München (B I 73), Nannerl mit A. Janitsch und J. Reicha 1778 in Salzburg (B III 333). [3] S. o. S. 62ff.

ist fraglich, ob Chr. Bach, dessen erste vierhändige Sonaten 1770 als op. 15 und 18 erschienen, von Mozart angeregt wurde oder nicht vielmehr einer älteren italienischen Tradition folgte; besitzen wir doch ein solches Werk, allerdings nicht datiert, von dem Neapolitaner N. Jommelli. Groß kann freilich diese Literatur nicht gewesen sein, da sie, zumal in Deutschland, erst durch Mozart in Aufnahme kam. Nun sind wir aber bezüglich der Entstehungszeit von dessen Sonaten mit Ausnahme der beiden letzten aus den Jahren 1786 und 1787 gänzlich im Unklaren. Dem Stil nach scheint die früheste die in D dur (K.-V. 381, S. XIX. 3) zu sein, denn sie weist in Erfindung und Thematik deutlich auf Italien hin. Auch ist die Verteilung der Gedanken auf beide Spieler noch ziemlich primitiv und läuft meist entweder auf Echowirkungen oder auf die einfache Begleitung der Melodie des einen Spielers durch den andern hinaus. Das Stück ist wohl in der Zeit der italienischen Reisen entstanden[1]. Weit reifer ist die B dur-Sonate (K.-V. 358, S. XIX. 2), die sehr wohl die eine der von L. Mozart in seinem Briefe erwähnten sein kann und ihrem Stil nach etwa ins Jahr 1774 gehört[2]; die zweite ist allerdings nicht nachweisbar[3]. Was das Werk vor allem von seinem Vorgänger unterscheidet, ist ein geschickteres Ausnützen des Wesens des vierhändigen Spieles: manche Partien darin haben bereits wirklichen Dialogcharakter.

Daß Mozart sich die Gattung des Violinkonzerts gleich mit fünf Werken in einem Jahr (K.-V. 207, 211, 216, 218, 219, S. XII. 1—5 mit Rudorffs R.-V.) erobert hat, ist nicht unwichtig und beweist jedenfalls die Zugkraft, deren sich die Gattung auch damals noch zu erfreuen hatte[4]. Von der älteren, Vivaldischen Form, die

[1] Gestützt auf eine Briefstelle vom 24. November 1781 (B II 136) setzt Köchel das Werk in dieses Jahr, indessen handelt es sich hier um die Sonate für zwei Klaviere (K.-V. 448). WSF I 428 ff., die die Sonate auffallend absprechend beurteilen, nehmen die Zeit zwischen Dezember 1771 und März 1772 für die Entstehung an. Sicheres ist nicht zu ermitteln. Vgl. im allgemeinen F. Niecks ZIMG V 275 ff., nach dem L. Mozart allerdings Recht hätte und Ch. Burneys „Duette für zwei Spieler" aus den Jahren 1777—1778 die ersten sicher datierten und erhaltenen vierhändigen Kompositionen wären. [2] WSF II 145 f. Köchel nimmt mit Beziehung auf einen Brief vom 27. Juni 1781 (B II 93) irrtümlicherweise 1780 an. [3] Eine unvollendete Sonate (K.-V. 357, S. XIX. 1) mit jener zusammenzuspannen ist wegen der Verschiedenheit des Stils unmöglich. WSF II 417 setzen diesen Torso sogar ins Jahr 1786. [4] Das Es dur-Konzert (K.-V. 268,

er ohne Zweifel noch in Italien kennen gelernt hatte und die beim Konzertieren den Schwerpunkt auf die immer wiederkehrenden Tuttigedanken legt, war zwar 1775 nicht viel mehr als die Dreisätzigkeit übrig geblieben, im übrigen hatte der Einfluß sowohl der Arie, als des ersten Sonatensatzes Bau und innere Einrichtung merklich verändert. Dazu kommen Einwirkungen des französischen Violinkonzerts unter Viotti, das dem rein Technischen, Virtuosen einen breiten Raum vergönnte[1], und endlich, besonders in Deutschland, örtliche, in Mozarts Falle Wiener Einflüsse. So hatte das Konzert allmählich einen sozusagen internationalen Charakter angenommen, der die weite Verbreitung dieser Kompositionen erklärt.

Mozart brachte der neuen Gattung die größte innere Anteilnahme entgegen. Das beweist nicht allein die Fünfzahl der Werke, sondern besonders sein auch hier wieder stark hervortretendes Bestreben, in jedem einzelnen der Form wieder neue Seiten abzugewinnen und ihre Tragfähigkeit nach allen Seiten hin zu erproben. Die Dreisätzigkeit ist beibehalten, ebenso die Sonatenform der ersten Sätze und deren übliche Einteilung in vier Tutti und drei von diesen eingeschlossene Soli. Dieses Gerüst tritt in den ersten beiden Konzerten klar zutage, bleibt aber auch in den folgenden trotz mannigfaltigen Modifikationen noch deutlich erkennbar. Die breit angelegten Anfangstutti stellen alle vollständig ausgeführte, sinfonische Themengruppen dar, die dann im folgenden Solo teils thematisch, teils vermittelst neuer Episoden weitergeführt werden. Dabei offenbart Mozart in der Behandlung der vom Orchester aufgestellten Themen eine ganz eigentümliche Kunst, die besonders auch in den Durchführungen hervortritt. Die thematische Arbeit Haydns liegt ihm ferner denn je, und dennoch wird die Einheit der Stimmung sorgfältig gewahrt. Es ist ein freies Schalten der Phantasie mit den gegebenen Gedanken: hier wird einem scheinbar dürren Boden plötzlich eine herrliche Gesangsblüte abgelockt, dort über ein Gebilde der Heiterkeit und Anmut mit einem Male der Schleier der Wehmut oder gar der Leidenschaft gebreitet und dabei durch geist-

S. XXIV. 19), das bei André in Stimmen erschien, kann in der vorliegenden Gestalt nicht von Mozart herrühren, enthält aber doch soviel Mozartsches Gut, daß die Annahme berechtigt ist, ein nicht näher zu bestimmender Bearbeiter (Süßmayer? André?) habe das Konzert nach Mozartschen Entwürfen ausgeführt. Vgl. Rudorff im R.-B. und WSF II 428 f.

[1] A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts 1905, S. 166 ff.

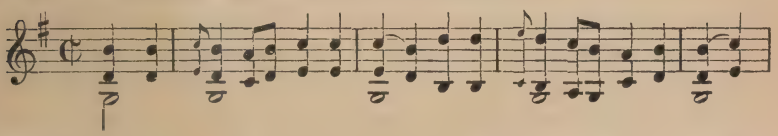
volle Anklänge an die Hauptthemen doch immer wieder der Rückweg gefunden. Neben dieser Kunst, die an geistigem Gehalt von Konzert zu Konzert beständig wächst, kommt das rein Technische, Virtuose kaum in Frage; man merkt deutlich, daß Mozart aller „Seiltänzerei" abhold war[1]. Sein im wesentlichen auf Skalen und gebrochene Akkorde gegründetes Passagenwerk ist wirkungsvoll, aber ohne Aufdringlichkeit, und vor allem hält eine äußerst empfindungs- und phantasievolle Kantabilität allem rein Virtuosen siegreich die Wage. Die Reprisen lassen das Anfangstutti weg, verlaufen aber sonst regelmäßig bis zur freien Kadenz des Solisten mit anschließendem Schlußtutti. Kleinere Umbiegungen der genannten Form der ersten Sätze kommen vor, die wichtigste im A dur-Konzert, wo der Solist nach dem ersten Tutti über einer geheimnisvoll flüsternden Begleitung zunächst eine seltsam erregte, halb rezitativische Adagiopartie einschiebt — einer jener subjektiven Züge, die in den Andantes und Finales noch schärfer hervortreten.

Wahre Prachtstücke edelster Kantabilität sind die langsamen Mittelsätze, namentlich in den drei letzten Konzerten, Bekenntnisse einer schwärmerischen Jünglingsseele, die in ihrer keuschen Reinheit unmittelbar zum Herzen gehen. Da ist die süße Träumerei des G dur-konzerts, deren romanzenhaft knapper Zuschnitt auf die Franzosen hinweist; besonders poetisch ist der Schluß, wo der Solist nochmals die Augen aufschlägt und dem holden Traumbild seinen Scheidegruß nachruft. Ihm folgt die schwellende Sehnsucht des Andantes des vorletzten Konzerts (es ist ein einziger durchlaufender Gesang der Sologeige), und endlich das Adagio des letzten mit seiner verhaltenen Erregung und seinen Schmerzen. Man begreift, daß Brunetti, dem dieses Stück „zu studiert" vorkam[2], sich von Mozart ein neues erbat (K.-V. 261, S. XII. 6), das künstlerisch zwar gleichfalls hoch steht, aber doch jenes scharfen persönlichen Zuges entbehrt.

Auch die Schlußsätze sind Erzeugnisse eines jugendlichen Geistes, der sich hier sogar ganz besonders übermütig gebärdet. Schon formell bekunden sie eine ganz ausgesprochene Freude an allerlei Neuerungen. Außer dem ersten, der die Form des Sonatensatzes aufweist[3], und dem letzten, der »Tempo di Minuetto« betitelt ist, sind sie zwar alle

[1] S. o. S. 387 f. [2] B III 210. [3] Auch ihn hat Mozart später für Brunetti durch ein Rondo (K.-V. 269, S. XII. 7) ersetzt; vgl. B III 194.

mit der Überschrift »Rondeau« versehen, die über die französischen Vorbilder keinen Zweifel läßt, aber die Form wird in der verschiedensten Weise gehandhabt. Im ersten Ddur-Konzert tritt das Tutti als immer wiederkehrender Refrain auf, im Finale des Adur-Konzertes geht die alte Tanzform des Menuetts mit Trio eine merkwürdige Verbindung mit der Rondoform ein, und ähnlich kreuzen sich im zweiten Ddur-Konzert Rondo und Sonatensatz. Das Überraschendste an den drei letzten Finales sind aber die ganz unverfälschten Grüße aus der Volksmusik, die uns da entgegenklingen. Dem Grundsatze nach sind derartige Überraschungen abermals französisch, aber in der Art ihrer Ausführung steckt etwas von dem alten österreichischen Suitengeist und seiner Vorliebe für den Tempowechsel, ja von den alten Quodlibets mit ihrem Aneinanderreihen verschiedener Volksliederweisen. Schon in der Allegrettoepisode des Finales von K.-V. 216 macht sich ganz offenkundig altes deutsches Volksliedergut[1] bemerkbar, und hinter dem Musettenthema von K.-V. 218:



scheint sich der in den Briefen erwähnte „Straßburger" zu verbergen[2]. Im Finale des Adur-Konzertes wird der anmutige Menuetton sogar von einer recht unheimlich klingenden Zigeunermusik unterbrochen, ein J. Haydn abgelauschter Effekt, den dieser ziemlich häufig, Mozart dagegen sonst nur sehr sparsam anwendet[3].

So nehmen diese Violinkonzerte in Mozarts Schaffen eine ganz eigentümliche Sonderstellung ein. Sie sind die Schöpfung einer selbstbewußten, mitunter überschäumenden Jugendkraft, die bald in zarter Schwärmerei, bald in übermütiger Laune schwelgt und mit der Form ihr heiteres Spiel treibt. Den revolutionären Stürmer und Dränger von früher wird man hier freilich vergeblich suchen. Der

[1] Es handelt sich um einen Typus, der sich bis zum „Wilhelmus von Nassouwen" verfolgen läßt, vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III S. 52, 58, 214, 310, 494. [2] B III 207. J. Liebeskind weist (Musikhandel und Musikpflege, 1908 Nr. 1–2) auf die Ähnlichkeit mit der als »ballo Strasburghese« bezeichneten Musette in Dittersdorfs Karnevalssinfonie hin. Jahn denkt an K.-V. 216 oder 219, Lewicki (s. u.) gar an das neu aufgefundene Violinkonzert (s. u.). [3] Über die Beziehung dieser Partie zu der Ballettskizze Le gelosie del seraglio s. S. 276.

daseinsfrohe Grundton der aristokratischen Gesellschaftskunst mit seinem glänzenden Esprit wird kaum einmal getrübt, und besonders das erste D dur-Konzert ist ein wahres Muster eleganter Salonkunst nach französischem Vorbild. Auch in den großen Klavierkonzerten aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre hat Mozart diesen Rahmen ja nicht überschritten; die Violinkonzerte verhalten sich zu ihnen wie die Schöpfungen eines jungen Kavaliers zu denen eines gereiften Mannes aus derselben Sphäre, dem es weniger mehr auf Witz und Laune, als auf Gehalt ankommt. Der französische Geist ist deshalb in den Violinkonzerten auch weit stärker am Werke. Er zeigt sich nicht allein in den Einzelheiten der Form, sondern vor allem in der flüssigen und eleganten Schreibart, die sich ganz anders als das Klavierkonzert von 1773 aller satztechnischen Künste enthält, und in der Herrscherstellung des Solisten dem Orchester gegenüber. Von einem wirklichen Rivalitätsverhältnis zwischen Solo und Tutti kann auch in den letzten Konzerten nicht die Rede sein, so sehr sich Mozart hier bemüht, ihren schematischen Wechsel durch individuellere Gestaltung zu ersetzen und dem Orchester einen mehr sinfonischen Charakter zu verleihen; es kommt selten über die Rolle des Überleitens und Begleitens hinaus. Der Unterschied gegenüber den Franzosen besteht nur darin, daß Mozart das Technische dem Musikalischen unterordnet und es niemals als Selbstzweck behandelt. Überhaupt dürfen über den französischen Zügen[1] die nicht minder stark vertretenen andern nicht vergessen werden: die deutschen in der Melodik, die italienischen in der Violintechnik — Tartini und Nardini kommen hier vor allem in Frage[2] — und in schwächerem Maße ebenfalls in der Melodik; so klingt im Eingangsthema des A dur-Konzerts noch vernehmlich ein Gedanke von Vivaldi nach[3].

Einen unverhofften Nachzügler erhielt diese Reihe in dem erst in jüngster Zeit wieder bekannt gewordenen Violinkonzert in D dur, dessen früher im Besitz von Habeneck befindliches, später aber verschollenes Autograph das Datum Salisburgo li 16 di Luglio 1777 trug[4]. An seiner Echtheit zu zweifeln liegt nicht der geringste Grund

[1] Diese Einflüsse betonen namentlich WSF II 231 ff. in ihren Analysen, wobei sie speziell auf Gaviniés und Guénin als Mozarts Hauptvorbilder hinweisen. [2] Schering a. a. O. S. 174. [3] Schering S. 91. [4] Wir besitzen von ihm zwei alte Abschriften: die eine wurde von E. Sauzay für den französischen Geiger Baillot angefertigt und befindet sich zurzeit im Privatbesitz Julien Sauzays in

vor; es trägt so viele Mozartsche Züge, daß ein anderer Verfasser einfach ausgeschlossen ist. Nur darüber läßt sich streiten, ob die uns vorliegende Fassung auch die ursprüngliche von 1777 ist[1]. Die den älteren Konzerten gegenüber wesentlich gesteigerten technischen Anforderungen, wie die Ausnutzung der höchsten Lagen der Geige und die Dezimensprünge deuten auf einen späteren Bearbeiter, vielleicht Baillot oder Sauzay selbst hin, und auch die erhaltenen, recht unbedeutenden Kadenzen sind sicher nicht von Mozart. Aber über das rein Technische ist die Bearbeitung sicher nicht hinausgegangen; die formalen Unterschiede den früheren Konzerten gegenüber finden innerhalb dieser selbst ihre Seitenstücke, und wir wissen ja, daß Mozart gerade in den Violinkonzerten mit Vorliebe neue Versuche angestellt hat. Trotzdem ist auch in diesem Konzert sowohl in der Anlage des Ganzen als im Bau der einzelnen Sätze die alte Form noch deutlich erkennbar; im ersten Satz lassen sich sogar die üblichen vier Tutti und drei Soli mühelos verfolgen. Nur sind alle Maße größer und das Verhältnis von Solo und Tutti eigentümlicher und psychologisch reizvoller geworden. Die Themen, deren Zahl übrigens ebenfalls gestiegen ist, bleiben weder an derselben Stelle noch in denselben Händen, sie wandern vielmehr in voller Freizügigkeit vom Tutti aufs Solo hinüber und umgekehrt und tauchen mitunter an Stellen auf, wo man sie gar nicht erwartet. Wenn z. B. bei der Reprise des ersten Satzes der Solist mit dem Hauptthema beginnt und das Orchester es ihm alsbald vom Munde nimmt, so deutet dieses Verfahren bereits auf die dialogisierende Art Beethovens voraus. Ganz neu aber ist das poetisierende Variieren und Umspielen eines vom Tutti vorgetragenen Grundgedankens, wofür das Andante ein ganz besonders schönes Beispiel gibt. Hier ist das Orchester mit seiner aus dem

Paris, die andere fand sich im Nachlaß von Al. Fuchs und befindet sich jetzt auf der Staatsbibliothek in Berlin. Nach ihr wurde das Werk erstmals von A. Kopfermann bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben. Über seine Geschichte vgl. besonders E. Lewicki, Dresdener Anzeiger vom 16. Juni 1907 und Mk 1907, 2. Novemberheft. Zur Analyse vgl. A. Heuß, ZIMG IX 124 ff. [1] WSF II 375 f. nehmen eine auch formell und orchestral ziemlich einschneidende Überarbeitung des Originals von 1777 in der Zeit von 1779—80 an, da sich die erhaltene Partitur nicht mit dem Stil Mozarts um 1777 vereinigen lasse. Allein zwingend sind ihre Gründe nicht; dagegen liegt bei der Methode der beiden französischen Forscher die Gefahr nur zu nahe, daß das schöpferische Recht des Genius zugunsten einer geregelt verlaufenden Stilentwicklung verkürzt wird.

deutschen Liedergeist herausgeborenen Melodie noch nicht fertig, da nimmt sie ihm bereits der mit dem lang ausgehaltenen d''' hinzutretende Solist ab und führt sie zu Ende. Statt sie nun aber, wie es in den früheren Konzerten der Brauch war, von Anfang an selbst zu wiederholen, überläßt er die Wiederholung dem Orchester und umrankt sie mit einer bald lieblichen, bald sehnsüchtigen Ornamentik, aus Trillern, gebrochenen Akkordfiguren und schwebenden Seufzern gewoben. Französische Anregungen, die von Hause aus auf virtuosen Glanz berechnet waren, sind hier mit einem Schlage in das Gebiet höchster Poesie erhoben, ähnlich wie es später Beethoven im Mittelsatz seines Violinkonzerts getan hat. Auch das Schlußrondo weicht von seinen Vorgängern in der breiten Anlage und Zahl seiner Themen, sowie in deren Verteilung auf Tutti und Soli erheblich ab; gemein hat es dagegen mit ihnen ein ausgesprochen volkstümliches Thema, das nach mehrfacher Wiederholung den Satz beschließt[1].

Der wichtigen Rolle, die das Orchester spielt, entspricht auch seine überaus sorgfältige und geistvolle Behandlung, namentlich was die Freizügigkeit der Bläser und der Bratschen anbelangt; in dieser Hinsicht vermittelt das Konzert zwischen den bisherigen und den Mannheimer und Pariser Werken. Im allgemeinen spürt man ihm deutlich an, daß Mozart dabei an das Pariser Publikum gedacht hat: Glanz und Anmut bilden seinen Grundcharakter, und auch das äußerlich, besonders technisch Wirkungsvolle spielt eine größere Rolle als in den vorhergehenden Konzerten. Immerhin fehlen jedoch auch nachdenkliche Züge nicht, wie z. B. das Seitenthema des ersten und das mit echt Mozartscher Plötzlichkeit eingeführte Hmoll-Thema des letzten Satzes.

Den Violinkonzerten gesellen sich drei Klavierkonzerte bei, eins in Bdur (K.-V. 238, S. XVI. 6) aus dem Januar, eins in Cdur (K.-V. 246, S. XVI. 8) aus dem April 1776 für die Gräfin Lützow[2] und eins in Esdur (K.-V. 271, S. XVI. 9) aus dem Januar 1777 für die französische Pianistin Mlle. Jeunehomme[3]. Auch bei ihnen

[1] Als Gavotte Nr. 6 taucht es dann in dem Ballett Les petits riens aus dem Jahre 1778 auf. Lewicki erblickt (a. a. O.) darin sogar jenen „Straßburger". S. dagegen oben S. 511. [2] S. o. S. 479. [3] Mozarts Ruhm als Komponist muß also bereits weit über Salzburg hinaus gedrungen sein. Das bestätigt auch Dreßler, Theaterschule 1777, S. 46, er nennt hier „die Hrn. Mozart und Schröder, zwei außerordentliche Genies, Musici, Klavierspieler und Kompositeurs der Deutschen", deren Verdienste auch das Ausland kenne.

ist am bewundernswertesten, daß bei aller Gemeinsamkeit der formalen Anlage jedes einen ganz ausgeprägten, der betreffenden Gelegenheit entsprechenden Charakter trägt. Größere Gegensätze als das C dur- und Es dur-Konzert lassen sich kaum denken: dort liegt ein Stück geistvollster Gesellschaftsmusik vor, hier das Werk eines Künstlers, der sich reif genug fühlt, sich das Ohr der großen Welt draußen für seine eigene Gedankenwelt zu erzwingen. Gemeinsam ist allen drei Konzerten der Verzicht auf die Virtuosität als Selbstzweck, trotzdem sie echt klaviermäßig geschrieben sind; namentlich die beiden letzten erfordern einen Meister des Vortrags. Die dreisätzige Form mit Schlußrondo ist dieselbe wie bei den Violinkonzerten, an die namentlich auch die Menuettepisode im Finale des dritten gemahnt. Auch manche einzelnen Züge haben die drei Werke gemein, so den noch am meisten virtuos gehaltenen, sequenzenmäßigen Verlauf der Durchführungen, auf den Mozart allen Haydnschen Vorbildern zum Trotz auch jetzt noch immer wieder zurückkommt; seine eigene Art spiegelt sich besonders in dem teils phantastischen, teils leidenschaftlichen Charakter der Harmonik aus, die mit Vorliebe durch Molltonarten dahingleitet — ein neuer Nachhall Schobertschen Wesens. Im übrigen ist jedoch der Fortschritt in diesen drei Werken bedeutender als in den sechs Violinkonzerten. Er betrifft sowohl die Verarbeitung der Gedanken als das Verhältnis von Solo und Tutti und hat im Es dur-Konzert eine Schöpfung ins Leben gerufen, die an Gehalt den späteren großen Klavierkonzerten in nichts nachsteht. Zwar ist der für den jungen Mozart charakteristische Themenreichtum auch hier noch vorhanden, aber höchst genial ist die Art und Weise, wie er über ihn verfügt. Da ist zunächst die merkwürdige Verbindung der einzelnen Themen zu nennen; oft hakt der Anfang des einen in den Schluß des andern ein, so daß es den Anschein hat, als gebäre ein Gedanke fortzeugend den andern. Aber auch die Verarbeitung ist höchst eigentümlich. Sie entspricht zwar, im wesentlichen wenigstens, noch nicht der logischen Auslegekunst Haydns, sondern zielt auf ein freieres Spiel der Phantasie ab. Aber es ist darum doch nicht mehr die sprunghafte Art der Jugendwerke, sondern ein bewußtes Schalten mit dem Gedankenvorrat. Nichts wird vergessen, aber die einzelnen Gedanken treten oft ganz überraschend an Stellen auf, wo man sie am wenigsten erwartet, bald im Solo, bald im Tutti, oft ists nur ein bloßer Anklang an ein Thema, der einem andern, z. B. als Abschluß, an-

gefügt wird. Man vergleiche nur einmal die Rolle, die der ausdrucksvolle, rezitativische Abschluß des Hauptthemas im Andantino spielt, bis er in der ergreifenden Coda den Satz in hoffnungsloser Gebrochenheit abschließt[1]. Hand in Hand mit dieser Methode geht nun aber ein gegen früher merklich verändertes Verhältnis von Solo und Tutti, das man am kürzesten als dialogisch bezeichnen kann. Die frühere reinliche Scheidung beider, die das Tutti während der Soli auf die bloße Begleiterrolle beschränkt hatte, ist hier einem elastischeren Wechselspiel gewichen, das weit über das rein Klangliche hinaus in das innere Leben der Komposition hineingreift. Man betrachte daraufhin gleich den Beginn des Konzertes: das Orchester setzt mit einem kräftigen Heroldsruf ein, und alsbald erscheint die männlich zustimmende Antwort im Klavier. Und so geht es weiter: obgleich die alte Einteilung in vier Tutti und drei Soli noch deutlich durchblickt, wird die Verbindung zwischen Orchester und Klavier doch enger. Beide Teile streben innerhalb des alten Rahmens nach lebendigerer Abwechslung, ja bereits sind, wie im Anfang, die Themen auf dieses Wechselspiel hin überhaupt erfunden. Auch kommt es vor, daß der eine Teil den andern gar nicht ausreden läßt, sondern vor dessen Abschluß den Faden aufnimmt, wie gleich am Schluß des ersten Tutti der Solist mit seinem Triller. Im Grunde nähert sich Mozart hier wieder dem alten, damals namentlich durch Ph. E. Bach vertretenen Konzertbegriff, der unter dem Konzertieren einen wirklichen Wettstreit zweier gleichberechtigter Klangkörper versteht. Dadurch ergeben sich ganz neue und mannigfaltige psychologische Gegensätze, die natürlich auch auf die Verarbeitung der Themen im einzelnen zurückwirken; namentlich der Mittelsatz enthält schöne Beispiele dafür. Freilich bleibt das Klavier, wie dies seiner damaligen Klangkraft entsprach, bei diesem dialogischen Verfahren der mehr weibliche Teil, dessen Beruf es ist zu singen, zu beruhigen und mitunter auch zu flehen und zu klagen; Energie und Trotz bleiben dem Orchester vorbehalten. Die Virtuosität tritt, wie schon bemerkt, stets im Dienste der Idee, niemals selbstherrlich auf, und namentlich sei hier auf die überaus poetische Variationskunst des Solisten hingewiesen. Auch einige Kadenzen sind in den beiden letzten Konzerten von Mozart ausgeschrieben; sie dienen freilich nur der Überleitung und sind dem-

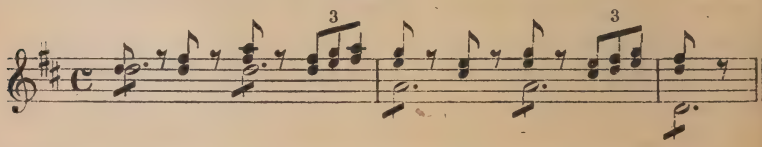
[1] Das ist schon ganz die Art, wie Beethoven das Instrumentalrezitativ verwendet, zuerst im Adagio seines Cdur-Konzertes.

gemäß nicht thematisch, sondern nur figurativ gehalten; im Finale des Es dur-Konzertes tragen sie zum Teil ein merkwürdig erregtes, phantastisches Wesen. Dagegen herrscht im Orchester dieses Konzerts ein auffallend freiheitlicher Geist, der schon lebhaft an das letzte Violinkonzert gemahnt, zumal was die selbständige Führung der Bläser betrifft, die mitunter die Begleitung des Solisten allein übernehmen.

Zwischen diesen drei Solokonzerten steht das im Februar 1776 geschriebene Konzert für drei Klaviere in F dur (K.-V. 242, S. XVI. 7), der uns bereits bekannten Gräfin Lodron und ihren Töchtern Aloysia und Josepha gewidmet, ein Beitrag zur Gattung des alten Concerto grosso. Das Zusammen- und Wechselspiel der Klaviere ist freilich weit mehr auf klangliche Wirkungen berechnet, als auf thematische Arbeit. Das dritte Klavier tritt merklich gegen die beiden andern zurück und begnügt sich namentlich in den beiden letzten Sätzen meist damit, die Harmonie zu verstärken und den Phrasen der beiden andern kleine Echos im Stile des vierten Orchesters des Notturnos (s. o.) anzuhängen; man merkt deutlich, daß Josepha noch nicht auf der Höhe der beiden andern Damen stand. Mozart hat darum, wohl sehr bald darauf, das Konzert selbst, ohne viel aufzugeben, für zwei Klaviere bearbeitet. Die Klangwirkung der drei Instrumente ist dabei mit großem Geschick und nicht ohne Humor ausgenutzt, das Orchester tritt dagegen weit mehr zurück als in den Solokonzerten. Wichtig aber sind die von Mozart selbst ausgeschriebenen Kadenzen, an denen sich mit Ausnahme des Finales alle drei Spieler beteiligen, denn sie sind nicht mehr, wie die bisher besprochenen, rein figurativ, sondern freie Phantasien über allerhand Themen des vorhergehenden Satzes. Wir haben hier also den ersten Fingerzeig dafür, wie Mozart selbst beim Vortrag seiner Konzerte die freie Kadenz zu behandeln pflegte. Der Grundton des Konzertes ist, wie bei dem Konzert für die Gräfin Lützow, der der feinen, aristokratischen Gesellschaftsmusik; nur auf kurze Augenblicke, wie in der ersten Durchführung, huschen dunklere Schatten vorüber, das Adagio aber ist wiederum eine Träumerei von einer Süßigkeit, die den übrigen Mittelsätzen aus dieser Zeit in nichts nachsteht.

Die weltliche Gesangsmusik ist nur durch die genannten Gelegenheitsarien vertreten. Die komischen darunter (K.-V. 209, 210, 217, 256) stehen formell ungefähr auf dem Standpunkt der Finta giardiniera. Die beiden ersten Tenorarien aus dem Mai 1775,

Si mostra la sorte und Con ossequio, con rispetto, sind wegen der selbständigen Führung des Orchesters bemerkenswert; künstlerisch weit wertvoller ist die Arie einer Dorina Voi avete un cor fedele (K.-V. 217, S. VI. 13), die aus dem beständigen Wechsel eines Andantino grazioso und eines Allegro besteht. Das Stück fällt durch seinen merkwürdig innigen und leidenschaftlichen Ton auf, der sich im langsamen Satz stark der deutschen Liedweise nähert. Diese in die Tiefe der Empfindung gehende Auffassung weist über den italienischen Brauch hinweg auf den späteren Mozart voraus, ebenso wie die lebensvolle Sprache der Instrumente. Dagegen ist die Tenorarie Clarice cara mia sposa (K.-V. 256, S. VI. 15) vom September 1776 ein echt italienischer Buffowitz. Ein prahlerischer capitano schwatzt hier »in tempo commodo d'un gran ciarlone« drauf los, wie er seinen Willen auf jede Weise durchsetzen werde, ein Don Timoteo sucht ihn nach Buffoart durch kleine rezitativische Einwürfe zu unterbrechen. Dieser Redeschwall ergießt sich nun echt italienisch in einer wahren Orgie von Triolen in raschestem parlando, kaum daß eine wirkliche melodische Linie zu erkennen ist. Um so wichtiger ist das echt italienische, fröhlich kichernde Motiv im Orchester:

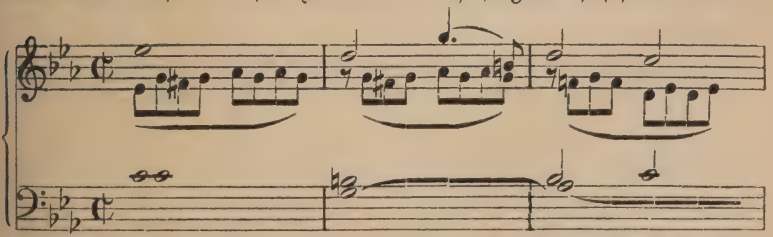


das in geistvoller harmonischer Beweglichkeit den Erguß begleitet.

Tragisch ist dagegen die Abschiedsarie mit Rezitativ Ombra felice (K.-V. 255, S. VI. 14) für Alt, im September 1776 als Einlage in Mortellaris »Didone« für den Altisten Fortini komponiert. Das kurze, aber sehr ausdrucksvolle Rezitativ endet mit einer echt Mozartschen, plötzlichen Modulation, die sehr tief und wahr empfunden die Anfangsworte der Arie: io ti lascio vorwegnimmt. Mozart hat die beiden Grundempfindungen seines Textes, die Wehmut des Abschieds und den Schmerz des Verlassenen, wieder in zwei gesonderten, zweimal wiederholten Sätzen, einem langsamen und einem raschen, wiedergegeben, die aber durch den gemeinsamen Refrain Vengo, oh ciel, deh lascia o pena verbunden sind — ein beachtenswerter Versuch, die ideelle Einheit der Stimmung auch in der Form zum Ausdruck zu bringen. Auch der Schluß, der noch einmal die Anfangstakte des

Andantes bringt, um dann im Allegro rasch abzuschließen, entspricht der schwankenden Haltung des Ganzen. Der Ausdruck ist durchaus wahr und edel und ermangelt jeder Koloratur, das Allegro ist von echt Mozartscher, gärender Leidenschaft erfüllt[1].

Den Höhepunkt dieser Stücke bildet die große, für Frau Duschek[2] im Sommer 1777 komponierte Soloszene der Andromeda (K.-V. 272, S. VI. 16) Ah, lo previdi, eine der letzten Arbeiten vor der Abreise aus Salzburg und eine der großartigsten Kompositionen Mozarts in dieser Art, eigentümlich auch deshalb, weil sie nicht wie die meisten ihresgleichen eine stetige Steigerung der Leidenschaft, sondern im Gegenteil ein langsames Abflauen bis zu verzückter Schwärmerei und schließlich, psychologisch wiederum fein beobachtet, ein resigniertes, hoffnungslos gebrochenes Erwachen aus dem Traume bringt. Das erste Rezitativ führt in einem kurzen, gewaltsamen Anlauf mitten in den erregten Zwiespalt der Gefühle hinein, wobei gleich in den ersten Takten die beiden Hauptgegensätze, unterdrückter Schmerz und wilde Leidenschaft, in meisterhafter Knappheit zum Ausdrucke kommen. In beständigem, scharfem Wechsel der Harmonie geht es ohne eigentlichen Absatz in die erste Kavatine hinüber, eines jener echt Mozartschen, aus Leidenschaft und Verzweiflung gewobenen Stücke, die zu keiner Klärung gelangen. Die Erregung schlägt hier ihre höchsten Wellen, die Singstimme ergeht sich bald in kurz und atemlos hervorgestoßenen Phrasen, bald in drängenden Gängen von explosiver Gewalt. Auch das Orchester befindet sich mit seinen Synkopen, nachschlagenden Rhythmen, Unisonos usw. in vollem Aufruhr, aber es legt doch zugleich eine Fürbitte für den Undankbaren und immer noch Geliebten ein in dem bereits auf den ersten Zornesausbruch folgenden, schönen Motiv:



[1] Noch am 12. April 1783 bittet sich Mozart von seinem Vater diese Arie aus, s. B II 220. [2] S. o. S. 480 und die Mitteilung des Vaters vom 15. Dezember 1780 (B IV 162), Frau Duschek habe um eine neue Arie gebeten, was er jedoch als derzeit unmöglich abgelehnt habe.

Gerade dieses Motiv aber lenkt, ein außerordentlich poetischer Zug, am Schluß der Kavatine die Erregung wieder in ruhigere Bahnen. Im anschließenden Rezitativ führt allein der Schmerz um den Verlust das Wort. Es ist weit ruhiger gehalten als das erste, und doch weist die Vorliebe für Chromatik und herbe Modulationen auf die Einheit des Charakters hin. Die Orchestermotive sind weicher, flehender, gesanglicher geworden, einzelne, wie z. B. bei infelice, klingen an den Naturton Glucks in solchen Fällen an. In der folgenden Kavatine aber ist von der wilden Leidenschaft nichts übrig geblieben als weiche, weibliche Hingabe mit dem bei derartigen, vom Lethestrom handelnden Stücken üblichen Zug ins Schwärmerische und Visionäre. Auch die bei den Italienern in diesem Falle stehenden Bläsersoli fehlen nicht, außerdem dienen die Sordinen der ersten Geigen und Bratschen, sowie die Pizzikati in den zweiten Geigen und Bässen der Verstärkung des mystischen Eindruckes. Der Gesang aber, der hier durchaus an erster Stelle steht, quillt förmlich über von weicher Schwärmerei, als lösten sich der Unglücklichen nach schmerzlicher Spannung sanft alle Glieder, und nur ganz am Schlusse, wenn die letzte Phrase der Kavatine im Allegro stoßweise wiederkehrt, flackert die alte Erregung noch einmal auf, freilich nur um alsbald wieder in sich selbst zusammenzusinken. In schattenhaftem Piano verklingt die Szene, als entschwebte ein Traumbild. Die ganze, einen Meister musikalischer Seelenmalerei bekundende Szene läßt deutlich erkennen, was Mozart damals auch in der opera seria hätte leisten können, wenn er einen Auftrag dazu bekommen hätte[1].

Das Orchester ist in allen diesen Stücken das gewöhnliche neapolitanische; die Rezitative werden vom Streichorchester allein begleitet[2].

[1] Als Mozart diese Szene im Juli 1778 von Paris an Aloysia Weber sandte, schrieb er dazu: „Am meisten empfehle ich Ihnen, den Ausdruck zu beachten, gut über den Sinn und die Kraft der Worte nachzudenken, sich ernstlich in den Zustand und die Lage der Andromeda hineinzuversetzen und sich einzubilden, diese Figur selbst zu sein." B I 229 f. [2] Die Arie mit dem deutschen Text „Der Liebe himmlisches Gefühl" (K.-V. 119, S. XXIV. 40), die uns nur im Klavierauszug erhalten ist, war sicher ursprünglich italienisch. Daß sie, wie Jahn meint (I⁴ 265, A. 3), aus der Zeit der italienischen Jugendopern stammt, ist im Hinblick auf ihren fortgeschrittenen Stil sehr unwahrscheinlich; ob man sie freilich (s. WSF II 426) wegen einzelner Anklänge an die „Entführung" gleich in das Jahr 1782 zu setzen hat, ist ebenfalls fraglich. Vielleicht handelt es sich um eine weitere Einlage in eine fremde Oper während der hier behandelten Periode.

Das Lied ist in dieser Zeit bei Mozart gar nicht vertreten[1]. In Salzburg war dafür wohl wenig Sinn vorhanden, zumal da ja damals auch in Wien die Liedkomposition in den allerersten Anfängen stand. Den wenigen fremden Virtuosen aber, die Salzburg berührten, lag es natürlich fern, das Publikum gerade mit der unscheinbaren Gattung des Liedes bekannt zu machen. Mozarts eigentliche Liederzeit hat darum, wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, erst in Wien begonnen.

Als der Einundzwanzigjährige aus der Salzburger Enge heraus ins große musikalische Leben eintrat, war er als Virtuose auf einem Instrument, dem Klavier, bereits einer der ersten seiner Zeit, auf zwei andern, Violine und Orgel, stand er zum mindesten hoch über dem Durchschnitt. Auch als Komponist konnte er sich, dank seiner frühen Reife und seiner Fruchtbarkeit, jedem fertigen älteren Meister zur Seite stellen; die fast 300 Werke, die er bisher geschrieben hatte, umfassen zudem sämtliche Musikgattungen, mit Ausnahme der selbständigen Orgel- und der A cappella-Musik, die damals allerorts arg darniederlag. Außergewöhnlich ist daran allerdings nur die Jugend des Meisters, dagegen nicht die Fruchtbarkeit als solche, denn sie war das Kennzeichen der älteren, vorbeethovenschen Kunst überhaupt und die natürliche Folge der damaligen Sitte der von außen bestellten künstlerischen Arbeit. Mozarts Ansehen in der musikalischen Welt war freilich immer noch bescheiden genug. Die lärmenden Erfolge seiner Kindheit waren längst verhallt, und auch seine italienischen Lorbeeren waren nicht so dauerhaft, daß sie ihm in der Heimat zu besonderem Ruhm hätten verhelfen können; es gab nur wenige Leute in Deutschland, die von jenen italienischen Opern überhaupt etwas wußten. Und nicht viel besser war es der Finta giardiniera in München ergangen. Seine Salzburger Kirchen- und Instrumentalkompositionen aber blieben, dank der Dezentralisation des damaligen deutschen Musiklebens, auf den engsten heimatlichen Kreis beschränkt, und nur wenige haben den Weg aus Salzburgs Mauern hinaus gefunden. Etwas besser stand

[1] Die Kanzonetta »Ridente la calma« (K.-V. 152, S. VII. 8) scheint mir doch nicht, wie Jahn und Deiters annehmen (1. Aufl. III 349, 4. Aufl. I 265), ohne weiteres in diese frühe Zeit zu gehören, vor allem deshalb, weil die Klavierstimme vollständig ausgeschrieben ist, was in den Mozartschen Liedern erst weit später vorkommt. Eine genaue Zeitbestimmung dieser liebenswürdigen, aber nicht eben bedeutenden Komposition ist nicht möglich.

es um sein Ansehen als Virtuose. Hier hatte er tatsächlich, wenigstens in Süddeutschland und Österreich, schon einiges Aufsehen erregt, wenn er sich freilich auch mit dem internationalen Virtuosentum an Ruhm nicht entfernt messen konnte.

Trotzdem hat sich seine Entwicklung gesund und seiner Eigenart entsprechend harmonisch vollzogen. Sie zeigt nichts Gewaltsames, Überhitztes, keine Sprünge außer denen, die nun einmal in seiner künstlerischen Natur beschlossen waren. Vor allem hat er sich als Mensch durchaus natürlich und gesund entwickelt. Mit der letzten Rückkehr aus Italien wird der Knabe zum Jüngling, nicht ohne die mit diesem Übergang notwendig verbundenen körperlichen und seelischen Krisen. Er beginnt seinen Lebensblick zu klären und zu erweitern und sich allmählich selbst eine Weltanschauung zu zimmern. Sie ist die für einen Jüngling natürliche, im Grunde durchaus optimistische, dabei aber von jener unbewußten Wehmut und Sehnsucht durchzogen, die diesem Alter eigen ist. Auch die Kümmernisse des Lebens kündigen sich bei ihm in der strengen Schule seines Brotherrn bereits vernehmlich genug an. Sie haben, wie wir sahen, mitunter auch auf seine Schaffenskraft lähmend gewirkt, ihr jedoch im Grunde doch nichts anzuhaben vermocht. Vor allem aber erfolgt während dieser Jünglingszeit der Ausgleich zwischen seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung. Während der Knabenjahre war der Künstler dem Menschen weit voran gewesen. Mozart hatte hier kraft seiner staunenswerten Anpassungsfähigkeit und Formgewandtheit Aufgaben gelöst, denen er seelisch noch keineswegs gewachsen gewesen war. Jetzt beginnt er den Geist der zeitgenössischen Kunst und ihre Probleme innerlich zu erfassen und vom bloßen Nachzeichnen zu selbständigem Gestalten überzugehen, freilich haften ihm auch jetzt noch, wenn auch in geringerem Grade, die Mängel seines jugendlichen Schaffens an, deren größter mit seiner Hauptstärke, seinem überquellenden Phantasiereichtum, aufs engste zusammenhing: das unruhige, zerflatternde Wesen, das lieber zwei neue Gedanken einführt, statt einen einzigen thematisch voll zu erschöpfen. Indessen beginnt sich auch in dieser Hinsicht der brausende Most wenigstens soweit zu klären, daß sich der junge Genius von der eigenen Ideenfülle nicht mehr einfach dahintreiben läßt, sondern Zucht und Ordnung in diese ganze vielgestaltige Welt hineinzubringen versucht, ja es zeigen sich unter J. Haydns Einfluß auch schon die ersten, vielverheißenden Ansätze zu streng thema-

tischer Arbeit. Es liegt doch ein besonderer Reiz über der Kunst dieses „jungen Mozart" mit ihrem ritterlichen Feuer, ihren oft plötzlich hervorbrechenden Seelenschmerzen und ihrem überreichen Gedankenstrom, und man kennt den Künstler nur halb, wenn man sich, wie das so häufig geschieht, nur mit den Werken seines letzten Lebensjahrzehnts beschäftigt.

Daß L. Mozart zum mindesten seit der letzten Wiener Reise allerhand Versuche gemacht hat, seinen Sohn außerhalb Salzburgs unterzubringen, ist gezeigt worden, und auch mit Padre Martini wurde der briefliche Verkehr wohl hauptsächlich deshalb wieder aufgenommen, um auf Grund seiner Empfehlung eine neue Stellung, und sei es selbst in Italien, zu erlangen. Allein der Erfolg blieb aus; um so schärfer wurde dagegen die Luft, die vom erzbischöflichen Palaste her wehte. Der eigentliche Grund dieser wachsenden Spannung lag darin, daß der reif gewordene Wolfgang, wie die Kompositionen des Jahres 1777 lehren, es nicht mehr über sich vermochte, einem Ideale zu dienen, dem er innerlich mehr und mehr entfremdet war. Auch erschien es ihm, da er seit 1775 Salzburg nicht mehr verlassen hatte, dringend notwendig, sich der Welt wieder als Virtuosen vorzustellen, um sich ihr auch als Komponist wieder in Erinnerung zu bringen. Mit stillem Neid mag er die Mlle. Jeunehomme und die spärlichen anderen Gäste aus der großen Welt betrachtet haben, die das Schicksal nach Salzburg verschlug. Er begann sich deshalb in aller Stille auf eine neue Kunstreise vorzubereiten, wie allein seine zahlreichen Konzertkompositionen aus den beiden letzten Jahren beweisen.

So sehr der Vater diese Absichten billigte und begünstigte, so große Sorge machte ihm der Gedanke an ihre Ausführung, zumal im Hinblick auf das Naturell des Sohnes. Dieser hatte eine Zeitlang den echt jugendlichen Gedanken, die ganze Familie sollte sich auf eine Kunstreise begeben und von deren Ertrag so lange leben, bis man irgendwo eine feste Anstellung gefunden hätte. Allein der erfahrene Vater wußte genau, wie er dem Sohne später schrieb (18. Dezember 1777[1]), wie sehr sich die Verhältnisse seit den Kinderjahren geändert hatten; er war ganz dagegen, die Seinen einer so unsicheren und dabei höchst beschwerlichen Zukunft auszusetzen. Den Sohn aber allein ziehen zu lassen, ging ihm ebenfalls wider den Sinn. Er kannte

[1] B III 298 ff.

seine Unbeholfenheit in allen praktischen Dingen, besonders auf der Reise, da er „mit den Geldsorten wenig bekannt war, vom Einpacken und derlei Notwendigkeiten keinen Begriff hatte". Außerdem regte sich sein altes Mißtrauen in die Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit der Fachgenossen, die seinem Sohne nach seiner festen Überzeugung nichts als Neid und Mißgunst entgegenbringen würden. Es war sein größter Kummer, daß Wolfgang gerade hierin so ganz anders geartet war, und sein scharfes Auge hatte längst erkannt, daß er mit seinem geraden und gutmütigen Wesen, mit seiner jugendlichen Leidenschaftlichkeit und seiner scharfen Zunge keineswegs der Mann war, sich im Getriebe der großen Welt durchzusetzen und zu behaupten. Sehr bezeichnend dafür sind seine Worte vom 16. Februar 1778[1]:

Mein Sohn! in allen Deinen Sachen bist Du hitzig und gähe. Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert. Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beim Klavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja, Du warst selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren. Jetzt aber bist Du, wie mir scheint, zu voreilig, Jedem in spaßhaftem Ton auf die erste Herausforderung zu antworten — und das ist dann schon der erste Schritt zur Familiarität ꝛc., die man bey dieser Welt nicht viel suchen muß, wenn man seinen Respect erhalten will. . . . Dein gutes Herz ist es, welches macht, daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobet, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebet, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest: wo Du als ein Knab die übertriebene Bescheidenheit hattest, gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte. Die größte Kunst, ist sich selbst kennen zu lernen und dann, mein lieber Sohn, mache es wie ich, und studiere andere Leute recht kennen zu lernen.

Auch war ihm das rasche künstlerische Heranreifen des Sohnes in der letzten Zeit nicht entgangen, wiewohl er dessen eigentliche Größe schon damals wohl nur zu ahnen, aber nicht mehr voll zu begreifen vermochte; jedenfalls fürchtete er mit Grund, daß mit dem heiligen Feuer, das in ihm loderte, die Weltklugheit keinen Schritt würde halten können. Und endlich bangte ihm vor den sittlichen Gefahren, die des unerfahrenen, aus dem Vaterhaus und der guten Salzburger

[1] B III 171 f.

Bürgerlichkeit scheidenden Jünglings draußen in der großen Welt harrten. So mahnte er den Sohn fortwährend zur Geduld und zur gewissenhaftesten künstlerischen und menschlichen Vorbereitung auf die große Reise.

Indessen waren die Verhältnisse stärker als der zaudernde Vater. Im Jahre 1777 muß es zu besonders heftigen Zusammenstößen zwischen Wolfgang und dem Erzbischof gekommen sein, denn in den zwischen Vater und Sohn kurz nach Antritt der Reise gewechselten Briefen[1] ist von allerlei Verdruß, ja von „niederträchtiger Begegnung" die Rede. Im Juni reichten beide ein Gesuch um Urlaub zu einer Kunstreise von mehreren Monaten ein. Der Erzbischof schlug es rundweg ab, mit der Begründung, daß er seine Musik für die Durchreise des Kaisers Joseph II. bereit halten müsse; später erklärte er freilich, er könne es nicht leiden, „wenn man so ins Betteln herumreise". Allerdings, so fügte er bei, könne Wolfgang, der ohnehin nur halb in Diensten sei, allein reisen. Als der Vater schweren Herzens darauf eingehen wollte, machte er neue Einwendungen, und nun fährt das Entlassungsgesuch, dem wir die Kenntnis von allen diesen Vorgängen verdanken, fort:[2]

Die Eltern bemühen sich, ihre Kinder in den Stand zu setzen, ihr Brod für sich selbst gewinnen zu können, und das sind sie ihrem eigenen und dem Nutzen des Staats schuldig. Je mehr die Kinder von Gott Talente erhalten haben; je mehr sind sie verbunden Gebrauch davon zu machen, um ihre eigenen und ihrer Eltern Umstände zu verbessern, ihren Eltern beyzustehen, und für ihr eigenes Fortkommen und für die Zukunft zu sorgen. Diesen Talentwucher lehrt uns das Evangelium. Ich bin demnach vor Gott in meinem Gewissen schuldig, meinem Vater, der alle seine Stunden ohnermüdet auf meine Erziehung verwendet, nach meinen Kräften dankbar zu seyn, ihm die Bürde zu erleichtern, und nun für mich, und dann auch für meine Schwester zu sorgen, für die es mir leid wäre, daß sie so viele Stunden beym Flügl sollte zugebracht haben, ohne nützlichen Gebrauch davon zu machen.

Ew. Hochfürstl. Gnaden u. s. w. erlauben mir demnach gnädigst, daß ich Höchstdieselben unterthänigst um meine Dienstentlassung bitte, da ich noch von dem eingehenden Herbstmonat Gebrauch zu machen gezwungen bin, um nicht durch die nachfolgenden kalten Monate der üblen Witterung ausgesetzt zu seyn. Euer Hochfl. Gnaden u. s. w. werden mir diese unterthänigste Bitte nicht ungnädig nehmen, da Höchstdieselben schon vor drey Jahren,

[1] B I 110 (8. November 1777), III 257 (17. November 1777). [2] Das Gesuch ist veröffentlicht von Pirckmayer, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI 140.

da ich um die Erlaubnis nach Wien zu reisen bath, sich gnädigst gegen mich erklärten, daß ich nichts zu hoffen hätte und besser thun würde, mein Glück andern Orts zu suchen. — —

Der Erzbischof schrieb mit eigener Hand auf das Gesuch am 28. August: „Auf die Hofkammer mit deme, daß Vater und Sohn nach dem Evangelio die Erlaubnis haben, ihr Glück weiter zu suchen." Die Entlassung des Vaters wurde durch ein späteres Dekret zurückgenommen; der Erzbischof, hieß es darin, wolle Frieden in seiner Kapelle haben und ihn in dieser Zuversicht in seinem Amte belassen.

Die Verabschiedung Wolfgangs erregte in Salzburg großes Aufsehen, selbst Brunetti meinte, wie L. Mozart schreibt (9. Oktober 1777): »Questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno«. Auch in der nächsten Umgebung des Erzbischofs teilte man das allgemeine Bedauern. Der Oberstihofmeister Graf von Firmian, der Wolfgang von Herzen liebte, freute sich, wie L. Mozart erzählt (4. Oktober 1777)[1], auf das Vergnügen, das sein junger Freund an neugekauften Reitpferden haben würde, als er bei seiner Heimkehr zu seinem unaussprechlichen Verdruß die Neuigkeit erfuhr. Da er dem Erzbischof seine Aufwartung machte, sagte dieser zu ihm: „Nun haben wir eine Person weniger bei der Musik." Er antwortete aber: „Ew. Hochfürstl. Gnaden haben einen großen Virtuosen verloren." — „Wie so?" — „Er ist der größte Klavierspieler, den ich in meinem Leben gehört habe; bei der Violine hat er Ew. Hochfürstl. Gnaden gute Dienste getan und war ein recht guter Komponist." Worauf der Erzbischof still schwieg. Auch der Domherr Graf Joseph Starhemberg gestand später (29. Juni 1778), daß Mozarts Beschwerden vollständig begründet seien, und daß alle Fremde am salzburgischen Hof nur den jungen Mozart bewundert hätten, für den auch er ganz eingenommen sei.[2]

Auch L. Mozart war in schwerer Sorge; mußte die große Reise doch jetzt, da er selbst nicht mit konnte, unter besonders ungünstigen Umständen angetreten werden. Aber die Würfel waren gefallen, und es galt jetzt nur noch, das Unternehmen so vorzubereiten, daß für Wolfgang dabei möglichst viel und vor allem eine dauernde Anstellung herauskam. Bis dahin sollten die Kosten der Reise durch Konzerte und Kompositionsaufträge gedeckt werden. Natürlich kamen dafür wieder die fürstlichen Residenzen allein in Betracht. Bei der Auf-

[1] B III 206. [2] B IV 42 f.

stellung des Reiseplanes konnte er sich auf seine eigenen, zahlreichen Verbindungen und seine Ortskenntnis stützen; mit rührendem Eifer war er selbst auf das Kleinste bedacht, um dem Sohne die Wege zu ebnen. Namentlich schärfte er ihm unermüdlich ein, daß der Hauptzweck der Reise sei, sich einen Namen, Geld und eine feste Anstellung zu erwerben. Diese praktischen Ratschläge waren nur allzusehr am Platze, denn Wolfgang zog mit der ganzen Naivität eines jungen, feurigen Künstlerherzens in die Welt hinaus und vertraute fest darauf, daß ihm seine Kunst über alle Fährlichkeiten hinweg helfen würde. Die frohe Aussicht, aus Salzburg wegzukommen, trug das Ihre dazu bei, seine Sorglosigkeit zu erhöhen und in ihm die Ansicht wachzurufen, der bekümmerte Vater sehe die Dinge viel zu schwarz an. So entschloß sich dieser in seiner Herzensnot, sich von seiner Frau zu trennen und sie dem Sohne als Begleiterin mitzugeben.

Freilich wußte er genau, daß die Mutter kein Ersatz für ihn selbst und bei aller Liebe zu ihrem Sohne nicht imstande war, den jungen Brausekopf mit Energie und Umsicht auf dem seiner Ansicht nach richtigen Wege zu halten. Aber sie war wenigstens im Reisen erfahren und konnte die äußeren Verhältnisse der Reise, namentlich die finanziellen, betreffs deren er dem Sohne besonders stark mißtraute, in Ordnung halten. Er verlangte gerade hierüber stets die strengste Rechenschaft, um jederzeit selbst mit Rat und Tat eingreifen zu können. Allerdings erwies sie sich auch hierin nicht immer ganz zuverlässig, teils aus Nachgiebigkeit gegen den Sohn, teils aus angeborener Bequemlichkeit, obwohl sie gelegentlich vom Einpacken so müde zu sein behauptete, daß sie meinte, „sie müsse die Füße ins Maul schieben vor Müdigkeit." Dagegen vertraute er ihr durchaus, was die sorgsame Pflege von Wolfgangs Gesundheit betraf.

Nur bitte ich Dich, mein lieber Wolfgang (schreibt er ihm am 28. September 1777[1]), keinen Excess zu machen, Du bist an die gute Ordnung von Jugend auf gewohnt, und Dich vor hitzigem Getränk zu hüten, denn Du weißt, daß Du gleich erhitzet bist, und die Kälte Dir lieber als die Wärme ist, ein klarer Beweis, daß Dein Geblüt zur Hitze geneigt gleich in Wallung kommt. Die starken Weine und vieles Weintrinken ist Dir also schädlich. Stelle Dir nun vor, in was Unglück und Betrübnis Du Deine liebe Mutter in einem weit entfernten Lande setzen könntest. Von mir will ich nicht einmal eine Meldung machen[2].

[1] B III 197. [2] Der Sohn beruhigt ihn deshalb am 2. Oktober 1777 (B I 68): „Ich iß wenig, trinke Wasser, auf die Letzt zur Frucht ein klein Glas Wein."

Namentlich aber war ihm die Gegenwart der kindlich geliebten Mutter eine sichere Gewähr für sein sittliches Verhalten; um ihn zu größter Vorsicht im Umgang mit der großen Welt zu veranlassen, hielt er ihm sein eigenes Beispiel vor[1]:

Ich machte nur Bekanntschaft und suchte nur die Freundschaft mit Personen höheren Standes — und auch unter diesen nur mit gestandenen Leuten und nicht mit jungen Burschen, und wären sie auch vom ersten Range. Ich lud Niemand ein mich in meiner Wohnung öfters zu besuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger, Andere, wenn's mir gelegen, zu besuchen. Denn, gefällt mir der Mann nicht, oder ich hab Arbeit und Verrichtung, so kann ich wegbleiben; im Gegenteil, kommen die Leute zu mir und sind von schlechter Aufführung, so weiß ich nicht, wie ich sie los werde; und oft eine mir sonst nicht unangenehme Person hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du bist ein junger Mensch von 22 Jahren; hier ist also keine Ernsthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burschen, wessen Standes er auch immer seyn mag — einen avanturier, einen Schwenkmacher, einen Betrüger — er mag alt oder jung seyn, abhalten könnte, Deine Freundschaft und Bekanntschaft zu suchen, um Dich in seine Gesellschaft und dann nach und nach in seine Absicht zu ziehen. Man kommt so ganz ohnvermerkt hinein und weiß alsdann nicht mehr zurück. Vom Frauenzimmer will ich gar nicht einmal sprechen, denn da braucht es die größte Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur selbst unser Feind ist, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht aller seiner Vernunft aufbietet, wird sie alsdann umsonst anstrengen, sich aus dem Labyrinth herauszuhelfen: ein Unglück, das sich meistens erst mit dem Tode endet. Wie blind man aber oft durch anfangs nichts zu bedeuten habende Scherze, Schmeicheleien, Späße ꝛc. anlaufen kann, darüber sich die nach der Hand erwachende Vernunft schämt, magst Du vielleicht selbst schon ein wenig erfahren haben; ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst.

Aber L. Mozart ging noch weiter. Er wußte wohl, was diese Reise kosten würde; es galt, die Reisenden nicht allein mit Geld zu versehen, sondern solches auch noch für alle Fälle bereit zu halten. Da er kein eigenes Vermögen hatte, mußte er wohl oder übel Schulden machen, wobei sich Hagenauer und Bullinger wieder als hilfsbereite Freunde erwiesen; er schränkte aber auch seinen Haushalt mit Nannerl auf das äußerste ein, ja er entschloß sich sogar, die seinerzeit aufgegebene Tätigkeit des Unterrichtens wieder aufzunehmen. „Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang, nicht nur allein kein, auch nur das

[1] Brief vom 5. Februar 1778 (B III 341 f.).

geringste Mißtrauen, sondern ich setze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiß hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an. Das letzte läßt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rate ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich." Diese seine Worte vom 5. Februar 1778[1] offenbaren am besten, was ihm an Wünschen und Sorgen auf dem Herzen lag. Aber auch sein Selbstbewußtsein regte sich. Sein Sohn sollte nicht „so ins Betteln herumreisen", sondern als Künstler, der sich schon durch sein äußeres Auftreten Achtung erzwang. Auf eine standesgemäße Art zu reisen hatte er selbst immer besonders gesehen. Auch jetzt wurden die besten Kleider hervorgesucht, die Musikstücke, mit denen sich Wolfgang in der Welt einzuführen gedachte, gesammelt und alles auf einem bequemen Reisewagen, einer „Chaise", untergebracht.

[1] B III 341.

München und Augsburg

In der Morgenfrühe des 23. Septembers 1777 fuhren Mutter und Sohn von Salzburg ab. Der Vater, der bis zum Schlusse den Abschiedsschmerz mannhaft niedergekämpft und darüber sogar vergessen hatte, dem Sohne seinen väterlichen Segen zu geben, brach hernach ganz trostlos in einem Sessel zusammen. Auch Nannerl weinte unaufhörlich und erholte sich erst gegen Abend wieder, wo sich beide durch eine Partie Piquet zu zerstreuen suchten.

Unterdessen fuhr Wolfgang in hellem Glück in den Herbstmorgen hinein. Der Salzburger Alpdruck war von seiner Seele genommen, das half ihm auch über den Abschied von Vater und Schwester hinweg und ließ die väterlichen Ermahnungen in seiner Seele mehr denn je verblassen. Überaus bezeichnend für den leichten und kindlichen Sinn, mit dem er in die Welt hinauszog, ist sein erster Brief an den Vater, den er noch am Abend »undecima hora noctis« in Wasserburg niederschrieb[1]. Als das Merkwürdigste an der ganzen Reise wird darin eine „einseitige Kuh" bezeichnet, „welches wir noch niemahl gesehen haben"; auch zwei Bekannte aus Memmingen trafen sie, von denen der eine, ein Herr von Unhold, Komplimente an den Vater und „meine Schwester, die Canaglie" bestellte. Ganz am Schluß des Briefes aber gesteht Wolfgang, daß er zuhause seine „Dekreter" vergessen habe, d. h. wohl die Diplome und Zeugnisse der italienischen Akademien, also gerade die Dokumente, auf die der Vater ganz besonderen Wert legte! Schon das mag diesem zu denken gegeben haben, trotz den vorhergehenden, zu seiner Beruhigung bestimmten Worten:

Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa; je nun, Gott wills so haben, es wird noch alles gut gehen. Ich hoffe, der Papa

[1] B I 59 f.

wird wohl auf seyn und so vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa; ich gieb auf Alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Postilione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls besser sprechen als die Mama. — Der Papa soll Achtung geben auf seine Gesundheit — und gedenken, daß der Mufti H: C:[1] ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich seye.

Das nächste Ziel der Reise war München. Zwar erwartete der Vater nach der Lage der Dinge und den früheren vergeblichen Versuchen dort keinen günstigen Erfolg; indessen mußte der Versuch auch hier gemacht werden. Ausgerüstet mit den genannten Diplomen konnte sich Wolfgang vor dem Kurfürsten Maximilian als einen gründlich gebildeten Komponisten ausweisen; es kam nur darauf an, daß einflußreiche Gönner ihm Gelegenheit verschafften, sich durch neue Leistungen zu bewähren.

Sie nahmen Quartier bei dem ihnen von den früheren Reisen her befreundeten, unter dem Namen des „gelehrten Wirthes" bekannten Albert[2]. Wolfgangs erster Gang war zum Grafen Seeau, dem Intendanten der Schauspiele[3]. Dieser, von seiner Entlassung schon unterrichtet, nahm ihn freundlich auf und riet ihm, sich mündlich oder schriftlich unmittelbar an den Kurfürsten zu wenden; er wußte sehr wohl, daß es in München damals an einem tüchtigen Komponisten fehlte.

Auch der Fürstbischof von Chiemsee, Graf Zeill, wurde besucht, den seine diplomatische Sendung noch immer in München festhielt. Auch er trat beim Kurfürsten warm für Mozart ein, erhielt aber nach einigen Tagen von ihm den Bescheid, daß es „jetzt noch zu früh" sei. Ebenso hatte die Kurfürstin ihre Fürsprache verheißen, aber auch sie „schupfte die Achseln" und zweifelte am Erfolg.

Bestätigt wurden diese Nachrichten, als Mozart, von dem einflußreichen Violoncellisten Frz. Xav. Woschitka (geb. 1730) eingeführt, sich dem Kurfürsten bei Hofe vorstellte, als dieser eben im Begriffe war, zur Jagd zu gehen. Von dieser Unterredung berichtet er dem Vater am 30. September 1777:

Als der Churfürst an mich kam, so sagte ich: Ew. Churfürstl. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigst zu Füßen legen und meine Dienste antragen darf. — Ja, völlig weg von Salzburg? — Völlig weg,

[1] Hieronymus Colloredo. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 215.
[3] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I, S. 134 f.

ja, Ew. Durchlaucht. — Ja, warum denn? habt's eng z'kriegt? — Ey beyleibe, Ew. Durchlaucht, ich habe nur um eine Reise gebeten, er hat sie mir abgeschlagen, mithin war ich gezwungen, diesen Schritt zu machen, obwohlen ich schon lange im Sinne hatte wegzugehen, denn Salzburg ist kein Ort für mich, ja ganz sicher. — Mein Gott, ein junger Mensch! aber der Vater ist ja noch in Salzburg? — Ja, Ew. Churf. Durchl., er legt sich unterthänigst ꝛc. Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben, bin Mitglied der Akademie von Bologna, habe müssen eine Probe ausstehen, wo viele maestri 4 bis 5 Stunden gearbeitet und geschwitzet haben, ich habe es in einer Stunde verfertiget: das mag zur Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin, in einem jeden Hofe zu dienen. Mein einziger Wunsch ist aber Ew. Churfürstl. Durchlaucht zu dienen, der selbst ein großer . . . — Ja, mein liebes Kind, es ist kein Vacatur da. Mir ist leid, wenn nur ein Vacatur da wäre. — Ich versichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nicht; es ist keine Vacatur da. — Dies sagte er gehend; nun empfahl ich mich zu höchsten Gnaden.

War damit auch alle Hoffnung auf eine Anstellung am Hofe geschwunden, so suchte Graf Seeau doch den jungen Künstler auf andere Weise an München zu fesseln. Er war nicht allein Intendant, sondern zum Teil auch Unternehmer des Theaters; der Kurfürst besoldete die Kapelle und das Ballet und gab einen jährlichen Zuschuß von 9000 Gulden zu der Einnahme, welche Seeau zufiel. Dafür mußte er Oper und Schauspiel unterhalten, er engagierte die Mitglieder beider Gesellschaften, meistens geborne Münchner, die er für 8 bis 12 Gulden monatlich haben konnte[1]. Italienische Opern wurden nur im Karneval und bei großen Hoffesten — dann meist unentgeltlich — gegeben; neben dem Schauspiel machte man auch mit deutschen Opern einen Anfang, d. h. mit Bearbeitungen italienischer und französischer, denn deutsche Originalopern hatte man dort nicht. Von dem norddeutschen Singspiel Hillers wollte man in München so wenig wissen wie in Wien. Die Blüte des Wiener Singspiels aber begann erst im Jahre darauf. Damals hätte München mit Mozart an der Spitze Gelegenheit gehabt, die Führung in der ganzen Bewegung zu übernehmen. Denn dieser, der sich noch kurz zuvor dem Padre Martini als eifrigen Anhänger der italienischen Oper bekannt hatte, war nunmehr ganz Feuer und Flamme für die deutsche. Zum ersten Mal tritt eine Seite seines Wesens hervor, die sehr häufig übersehen wird: sein deutsches Nationalgefühl, das nunmehr, wenn

[1] Müller, Abschied von der Bühne S. 219.

auch zunächst noch mit einigen Schwankungen nach der italienischen Seite hin, auch seine Kunst immer stärker beherrscht[1].

Seeau fragte den Bischof von Chiemsee, ob Mozart sich durch eine kleine Beihilfe bestimmen lassen könnte, in München zu bleiben, was dieser freilich bezweifelte. Der Intendant hoffte auf einen dahingehenden Antrag Mozarts, dieser aber schildert seinen Eindruck von der deutschen Oper und von der Sängerin Kaiser höchst lebendig dem Vater (2. Oktober 1777)[2]:

Die erste Sängerin heißt Keiserin, ist eine Kochstochter von einem Grafen hier, ein sehr angenehmes Mädl, hübsch auf dem Theater. In der Nähe sah ich sie noch nicht. Sie ist hier geboren. Wie ich sie hörte, war es erst das dritte Mal daß sie agierte. Sie hat eine schöne Stimm, nicht stark, doch auch nicht schwach, sehr rein, gute Intonation. Ihr Lehrmeister ist Valesi, und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meister sowohl das Singen als das Singenlehren versteht. Wenn sie ein paar Takt aushält, so hab ich mich sehr verwundert, wie schön sie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller schlägt sie noch langsam, und das freut mich recht, dann er wird nur desto reiner und klarer, wenn sie ihn einmal geschwinder machen will; geschwind ist er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freude mit ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; sie ging schon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erst um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca. Ich betrachtete die Keiserin mit meinem Fernglas, und sie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich sagte oft Brava, Bravissima; denn ich dachte immer, daß sie erst das dritte Mal auf dem Theater ist. Das Stück hieß das Fischermädchen [la pescatrice], eine nach der Musik des Piccinni sehr gute Übersetzung. Originalstücke haben sie noch nicht. Eine deutsche opera seria möchten sie auch bald geben — — und man wünscht halt, daß ich sie komponierte.

Diesen Wunsch teilte auch der Professor Huber, der Mozart schon während des letzten Aufenthalts in Wien (1773) bei Mesmers gesehen und gehört hatte und bei Albert, dessen Gasthaus er abends zu besuchen pflegte, die Bekanntschaft mit ihm erneuerte. Er war Vize-Intendant des Theaters; er hatte die Arbeit, wie Mozart sich ausdrückt, „die Komödien, die man aufführen wollte, durchzulesen, zu

[1] In dem unten erwähnten Briefe an den Vater schreibt er: „Ich bin hier sehr beliebt, und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der teutschen Nationalbühne in der Musik empor hälfe? und das würde durch mich gewiß geschehen, denn ich war schon voll Begierde zu schreiben, als ich das teutsche Singspiel hörte".
[2] B I 68 f.

verbessern, zu verderben, hinzuzutun, hinwegzusetzen". Diese Korrektur mochte nötig sein, da die Direktion alles aufführte, was eingeschickt wurde, und sogar verbunden war, alle Münchner Produkte einzustudieren. Und da damals in München „fast jeder Student und Offiziant an der Autorsucht krank lag, wurden sie mit Wust überhäuft"[1]. Auch ihm konnte es nicht gleichgültig sein, ob ein Talent von solcher Bedeutung für das Theater gewonnen wurde oder nicht.

Andere teilten den Wunsch ebenfalls; Baron Rumling machte Wolfgang das Kompliment: „Spektakel sind meine Freude, gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen so braven Komponisten dazu, wie Sie!" Dazu meint Wolfgang (2. Okt. 1777): „Das ist freylich nur geredet — und reden läßt sich viel — doch hat er niemals mit mir so geredet." Bei Graf Jos. v. Salern, dem obersten Direktor der Musik und Oper (geb. 1718)[2], spielte er mehrere Tage hintereinander, „viel vom Kopf", „dann die zwei Cassationen für die Gräfin (Lodron) und die Finalmusik mit dem Rondo auf die letzt, auswendig"[3]. Mozart sagte dem lebhaft Beifall klatschenden Grafen, er wünschte nur, der Kurfürst wäre dabei gewesen und hätte die Stücke gehört; er getraute sich, es überhaupt mit jedem lebenden Komponisten aufzunehmen.

Auch mit früheren Bekannten und Freunden wurde der Verkehr wieder aufgenommen, so mit dem Sopranisten Consoli, dem Flötisten Becke und, trotz dem väterlichen Verbote, auch mit Mysliwczek, der damals an einer geheimen Krankheit im Spital lag. An einem Hauskonzert bei Albert traf Mozart mit einem Schüler Tartinis, Dubreil (?)[4], zusammen, den er für einen guten Treffer und tüchtigen Orchestergeiger hielt. Freilich, wie der Versuch lehrte, ganz ohne Grund (6. Okt. 1777)[5]:

Wir machten gleich zuerst die 2 Quintetti von Haydn, allein mir war sehr leid, ich hörte ihn kaum; er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne zu fehlen; er fand keine Applikatur, mit die Sospirs[6] war er

[1] Müller a. a. O. S. 219. [2] Rudhart, Gesch. der Oper zu München I 130. [3] Die Kassationen sind K.-V. 247 und 287, die Finalmusik wohl K.-V. 250. Vgl. B I 67. [4] Jahn (I[4] 408) macht ihn zu einem Geistlichen; Schiedermair dagegen vermutet wohl mit größerem Recht in ihm den kurf. Hofmusiker Ch. A. Dupreille (B I 72 A.). [5] B I 73. Die zwei Quintette stammten wohl von Mich. Haydn. Die drei Klavierkonzerte sind K.-V. 238, 246, 271, das Trio K.-V. 254 und die Kassation K.-V. 287. [6] Kleinere Pausen.

gar nicht gut Freund. Das Beste war, daß er sehr höflich gewesen und die Quintetti gelobt hat, sonst — —. Dann spielte ich das Konzert in C, in B, in Es und dann das Trio von mir. Das war gar schön akkompagniert; im Adagio habe ich 6 Takt seine Rolle spielen müssen. Zu guter Letzt spielte ich die letzte Kassation aus dem B von mir, da schauete alles groß drein. Ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre.

Als einer der treuesten Freunde erwies sich der Wirt Albert, der zugleich ein eifriger Musikliebhaber war[1]. Um Wolfgang an München zu fesseln, verhieß er ihm, zehn gute Freunde zusammenzubringen, von denen jeder monatlich einen Dukaten spenden sollte, also jährlich 600 fl.; es würde leicht sein, vom Grafen Seeau Aufträge zu erhalten, sodaß er auf 800 fl. Einkommen sicher rechnen könne. Wolfgang war begeistert von diesem Plane, es gelte jetzt nur, für den Anfang durchzuhalten; im November gingen die Konzerte an, die bis zum Mai fortdauerten, alle Samstag sollte eines in Alberts Saal stattfinden, und bis dahin würden auch die Fremden ankommen. Auch die Mutter war mit dem Vorschlage einverstanden, dagegen äußerte der Vater begründete Zweifel daran, daß sich diese „zehn charmanten Freunde" zusammenfinden und, wenn doch, ob sie ihr Wort auch halten würden. Käme die Sache nicht sofort ins Reine, so dürfe Wolfgang unter keinen Umständen Zeit und Geld mit einer ganz unsicheren Wartezeit verschwenden.

Wolfgang freilich glaubte auch ohne einen solchen Zuschuß in München aushalten zu können. Für das Essen würden schon Albert und die anderen Freunde sorgen. Vom Grafen Seeau rechnete er auf mindestens 300 fl., er wollte sich verpflichten, alle Jahre vier deutsche Opern, teils ernster, teils heiterer Art, zu schreiben, dann bekäme er für jede eine Abendeinnahme, was allein schon 500 fl. betrage. Aber auch dieser Plan schien dem Vater zu wenig aussichtsreich und ehrenvoll. „Daß Du allein in München leben könntest," schrieb er (6. Okt. 1777[2]), „hat seine Richtigkeit; allein, was würde Dir dieses für eine

[1] Er veranstaltete z. B. ihm zu Ehren eine kleine Nachtmusik von Blasinstrumenten; ein andermal war dort im Hause „eine geistliche Hochzeit oder altum tempus ecclesiasticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuetts — denn es war unter so viel Frauenzimmer eine einzige, welche auf dem Takt tanzte". B I 72.
[2] B III 206. Auch Nannerl schreibt am 6. Oktober: „Dir wäre es keine Ehre, wenn Du in München bliebest ohne Dienst. Es ist Dir mehr Ehr, wenn Du einen Dienst, da Du keinen bekommen hast, bey einem andern großen Herrn suchest. Du wirst schon einen finden". B IV 363.

Ehre machen, wie würde der Erzbischof darüber spotten. Das kannst Du allerort, nicht nur in München. Man muß sich nicht so klein machen und nicht so hinwerfen. Dazu ist ganz gewiß noch keine Not." Er bestand darauf, daß sie München sobald als möglich verlassen sollten. „Die schönen Worte," mahnt er (15. Okt. 1777)[1], „Lobsprüche und Bravissimo zahlen weder Postmeister noch Wirte, so bald man nichts mehr gewinnen kann, muß man alsogleich weiter trachten." Die guten Freunde könnten ja auch in seiner Abwesenheit zu seinem Vorteile weiter wirken. Wolfgang beurlaubte sich daher beim Grafen Seeau, wie er dem Vater erzählt (3. Okt.)[2]:

Heut um 8 Uhr frühe war ich beim Graf Seeau, machte es ganz kurz, sagte nur: Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sache recht zu erklären. Es ist mir der Vorwurf gemacht worden, ich sollte in Italien reisen. Ich war 16 Monat in Italien, habe 3 Opern geschrieben, das ist genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus diesen Papieren ersehen. Ich zeigte ihm die Diplomata. Ich zeige und sage Ew. Excellenz dieses alles nur, damit, wenn eine Rede von mir ist und mir etwa Unrecht getan würde, sich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen könne. Er fragte mich, ob ich jetzt in Frankreich ginge? Ich sagte, ich würde noch in Teutschland bleiben. Er verstand aber in München, und sagte, vor Freude lachend: So! hier bleiben Sie noch? Ich sagte: Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu gestehen, hätte ich nur dessentwegen gern vom Churfürsten etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Komposition bedienen können, und ohne allen Interesse. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht. Er rückte bey diesen Worten gar seine Schlafhauben.

Bei dieser außerordentlichen Ehre hatte es auch sein Bewenden. Der Graf war bei aller Freundlichkeit ein vorsichtiger Mann, der der großen Jugend Mozarts mißtraute und offenbar auch seine italienischen Erfolge nicht hoch genug schätzte, um eine Anstellung zu verantworten. Ein merkwürdiges Schicksal stellte nun gerade in dieser Zeit Mozart eine Vermehrung seiner italienischen Lorbeeren in Aussicht. Myslivecek nämlich, der in München zum Karneval seinen Ezio und in den Fasten sein Oratorium Abramo ed Jsacco mit großem Beifall aufgeführt hatte[3] und für den nächsten Karneval nach Neapel berufen war, machte ihm Hoffnung auf einen Opernauftrag für Neapel und setzte ihm einen Brief an den Impresario Don Gaetano Santoro auf. Mozart fühlte eine unaussprechliche Begierde, „wieder einmal

[1] B III 216. [2] B I 70. [3] Müller a. a. O. S. 222 f.

eine opera zu schreiben" und schrieb ganz glücklich an seinen Vater (10. Okt. 1777)[1]:

Ich habe doch im Karneval meine gewissen 100 Dukaten; wenn ich einmal zu Neapel geschrieben habe, so wird man mich überall suchen. Es gibt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling, Sommer und Herbst da und dort eine opera buffa, die man zur Übung und um nicht müssig zu gehen, schreiben kann. Es ist wahr, man bekömmt nicht viel, aber doch etwas und man macht sich dadurch mehr Ehre und Kredit, als wenn man 100 Konzerte in Teutschland gibt und ich bin vergnügter, weil ich zu komponieren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist. Nun, bekomme ich wo Dienste oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, so rekommandiert mich die scrittura viel, macht Aufsehen, und noch viel schätzbarer. Doch, ich rede nur; ich rede so wie es mir ums Herz ist — — wenn ich vom Papa durch Gründe überzeuget werde, daß ich unrecht habe, nun so werde ich mich, obwohlen ungern, drein geben; dann ich darf nur von einer opera reden hören, ich darf nur im Theater sein, Stimmen hören — — o so bin ich schon ganz außer mir.

Der Vater war durchaus nicht dawider, meinte aber, diese Angelegenheit müsse man betreiben, ohne den Hauptzweck der Reise aus den Augen zu verlieren; er setzte sich deshalb mit Mysliweczeck in Verbindung, glaubte indes später (26. Jan. 1778) zu bemerken, daß dieser ihm nur dann von der scrittura schreibe, die er nächstens erwarte, wenn er Gefälligkeiten von ihm verlange. In der Tat wurde nichts aus diesem Antrag. Ebensowenig glückte es dem Vater, Wolfgang einen Opernauftrag für den Himmelfahrtstag in Venedig zu verschaffen; der Impresario Michele dall' Agata (Beil. III F 2) gab ihm auf zwei Briefe nicht einmal Antwort (12. Febr. 1778).

Die künstlerischen Eindrücke, die Mozart damals in München empfing, werden sich im allgemeinen wenig von den früheren aus dem Jahre 1775 unterschieden haben; auch seine schöpferische Tätigkeit scheint so ziemlich geruht zu haben. Er selbst erwähnt gelegentlich sechs „Duette" für Violine und Klavier von dem Dresdner Hofkapellmeister Jos. Schuster (1748—1812), die „nicht übel" seien, und spricht die Absicht aus, bei längerem Aufenthalt in München ähnliche Stücke zu komponieren. Dazu ist es freilich nicht gekommen.

Am 11. Oktober mittags verließen die Reisenden München und kamen abends nach Augsburg. Den genauen Anweisungen des

[1] B I 77. [2] B I 78.

Vaters gemäß (25. Sept. 1777) nahmen sie im „Lamb in der Kreuzgasse" Quartier, „wo man Mittags die Person 30 Kr. bezahlt und schöne Zimmerl sind, auch die ansehnlichsten Leute, Engelländer, Franzosen ꝛc. einkehren". In der Familie des Oheims Franz Aloys Mozart fanden sie freundliche und herzliche Aufnahme, und Wolfgang schloß mit dessen munterer Tochter Maria Anna Thekla eine Freundschaft, die ihn für den ungünstigen Empfang schadlos halten mußte, der ihm von anderen Seiten her in der Vaterstadt seines Vaters zuteil wurde.

Dem Wunsche des Vaters gemäß mußte ihn der Vetter sogleich zu „Ihro Gnaden" dem Herrn Stadtpfleger von Langenmantel führen, einem alten Bekannten Leopolds. Wolfgang schildert diesen Besuch bei dem steifen Stadttyrannen, seinem „gestarzten Herrn Sohn und der langhalsigten gnädigen jungen Frau und der einfältigen alten Frau" sehr drastisch, sodaß der Vater an Wielands Abderiten erinnert wurde. Trotzdem führte er sich mit freiem Phantasieren und Prima-vista-Spielen bei ihm ein, darunter von „sehr hübschen Stücken eines gewissen Edelmann"[1]. Die Stelle ist wichtig als einer der wenigen brieflichen Belege für die schon vor Paris immer stärker werdende Annäherung Mozarts an die französische Klaviermusik.

Der wichtigste Augsburger Besuch Mozarts galt aber dem berühmten Orgel- und Klavierbauer Johann Andreas Stein (1728 — 1792), dem Schüler Gottfr. Silbermanns und Erfinder der sog. „deutschen Mechanik". Dem Rate des Vaters gemäß führte sich Wolfgang bei ihm unter fremden Namen und „als unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl aus München" ein, verriet sich jedoch sehr bald durch sein Spiel. Nun war Steins Freude groß: „O, schrie er und umarmte mich, er verkreuzigte sich, machte Gesichter und war halt sehr zufrieden"[2]. Nicht minder fesselten Mozart die Steinschen Pianofortes; er sandte seinem Vater alsbald einen ausführlichen Bericht darüber, der nicht nur für sein Interesse, sondern namentlich auch für seine scharfe Beobachtungsgabe und Sachkenntnis bezeichnend ist (17. Oktober 1777[3]):

Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Claviere die liebsten, nun aber muß ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben,

[1] B I 80ff. [2] B I 82. [3] B I 90f.

so ist halt der Ton in dem Augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag an die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist alles gleich. Es ist wahr, er gibt so ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber seine Mühe und Fleiß, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind. Da gibt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen, oder auslassen. Wenn er ein solch Clavier fertig hat, (wie er mir selbst sagte) so setzt er sich erst hin, und probirt allerley Passagen, Läufe und Sprünge, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Musique, und nicht seines Nutzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagte oft: Wenn ich nicht selbst ein so passionirter Liebhaber der Musik wäre, und nicht selbst etwas weniges auf dem Clavier könnte, so hätte ich gewiß schon längst die Geduld bey meiner Arbeit verloren; allein ich bin halt ein Liebhaber von Instrumenten, die den Spieler nicht ansetzen, und die dauerhaft sind. Seine Claviere sind auch wirklich von Dauer. Er steht gut davor, daß der Resonanzboden[1] nicht bricht und nicht springt. Wenn er einen Resonanzboden zu einem Clavier fertig hat, so stellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er Späne ein und leimt sie hinein, damit er recht stark und fest wird. Er ist völlig froh, wenn er springt; man ist halt hernach versichert, daß ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet gar oft selbst hinein, und leimt ihn wieder zu, und befestigt ihn recht. Er hat drey solche Pianoforte fertig, ich habe erst heute wieder darauf gespielt. ——— Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bei den andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.

Mozart hat sich die neuen Instrumente nicht allein für sein eigenes Spiel zu Nutze gemacht, auch seine Kompositionen für Klavier tragen von jetzt an die deutlichen Spuren dieser Eindrücke. Stein aber benutzte seine Anwesenheit, um ihn über die Ausbildung seiner Tochter zu Rate zu ziehen. Denn Maria Anna Stein, geb. 1769, galt als das „Wunderkind von Augsburg"; sie hatte schon im April 1776 auf der Patrizierstube ihr erstes Konzert auf dem Flügel zu jedermanns Bewunderung gespielt, und vom Adel eine schöne Medaille erhalten[2].

[1] Mozart schreibt mit seltsamer Etymologie „Raisonance-Boden". [2] Schubart, Teutsche Chronk 1776, 239. Fr. Nicolai, Reise VII 156 f.

Sie ist später die Frau des Klavierbauers Andreas Streicher, des Jugendfreundes von Schiller, geworden und spielt bekanntlich als Frau Nannette Streicher später auch in Beethovens Leben eine rühmliche Rolle. Mozarts Worte über sie sind, wie alle seine Urteile über Künstler, messerscharf, aber sachlich und vor allem fruchtbar für den Gegenstand selbst und lehrreich für seine eigenen Ansichten darüber (24. Oktober 1777[1]):

A propos wegen seinem Mädl. Wer sie spielen sieht und hört und nicht lachen muß, der muß von Stein wie ihr Vater sein. Es wird völlig gegen den Discant hinauf gesessen, beileibe nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, sich zu bewegen und Grimassen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geschmutzt; wenn eine Sache zweimal kömmt, so wird sie das 2te Mal langsamer gespielt; kommt selbe 3 Mal, wieder langsamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Passage macht, und wie die Passage markirt wird, so muß es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiß schwer und ungeschickt thun. Das schönste aber ist, daß, wenn in einer Passage (die fortfließen soll wie Oel) nothwendiger Weise die Finger gewechselt werden müssen, so braucht's nicht viel Acht zu geben, sondern wenn es Zeit ist, so läßt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher Hoffnung, einen falschen Ton zu erwischen, und das macht oft einen curiosen Effect. Ich schreibe dies nur, um den Papa einen Begriff vom Clavierspielen und Instruiren zu geben, damit der Papa seiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann. Herr Stein ist völlig in seine Tochter vernarrt. Sie ist 8thalb Jahre alt; sie lernt nur noch alles auswendig. Sie kann werden, sie hat Genie; aber auf diese Art wird sie nichts, sie wird niemalen viel Geschwindigkeit bekommen, weil sie sich völlig befleißt, die Hand schwer zu machen. Sie wird das Nothwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Takt zu spielen. Herr Stein und ich haben gewiß 2 Stund mit einander über diesen Punkt gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Beecké völlig vernarrt. Nun sieht und hört er, daß ich mehr spiele als Beecké[2], daß ich keine Grimassen mache und doch so expressive spiele, daß noch Keiner, nach seinem Bekenntnisse, seine Pianoforte so gut zu tractieren gewußt hat. Daß ich immer accurat im Takt bleibe, über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen; bey ihnen giebt die linke Hand nach[3].

[1] B I 95 f. [2] Mozarts Überlegenheit über diesen erkannte sogar Erzbischof Hieronymus an, wenn auch nur im intimsten Kreise, wie L. Mozart am 29. Juni 1778 schreibt (B IV 44). [3] Hier zeigt sich der Schüler seines Vaters, vgl. oben S. 22.

Eine ziemlich schwere Sonate von Beecké spielte er vom Blatt, »miserabile al solito«, zum größten Erstaunen des Komponisten Fr. H. Graf und des Organisten Schmittbauer.

Aber nicht allein als Pianist, sondern auch als Orgel- und Violinspieler erregte er allgemeine Bewunderung.

Als ich H: Stein sagte, ich möchte gern auf seiner Orgl [in der Barfüßer Kirche] spielen, denn die Orgl seye meine Passion, so verwunderte er sich groß und sagte: Was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher großer Clavierist will auf einem Instrumente spielen, wo keine Douceur, kein Expression, kein Piano, noch Forte statt findet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgl ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumenten. Nu, meinetwegen, wir gingen halt mit einander. Ich merkte schon aus seinen Diskursen so, daß er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgel machen; ich würde par Exemple völlig Claviermäßig spielen. Er erzählte mir, er hätte auch Choberten[1] auf sein Verlangen auf die Orgel geführt, und es war mir schon bange (sagte er), denn Chobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; denn ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgl, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung. Ich sagte nichts als dieß: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgel? — — Ach Sie, das ist was ganz Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er schon; dann eine Fuge. Das glaube ich, sagte er, daß sie gern Orgel spielen, wenn man so spielt. — Vom Anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing C an, dann DE in einer Reihe. Bei uns aber ist D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein.

Auch im Kloster St. Ulrich spielte er die Orgel, zu der die abscheuliche Stiege hinaufführte, und verkehrte öfter im Kloster zum heiligen Kreuz, wo man ihn am 19. Oktober zum Speisen einlud und unter Tafel Musik machte (24. Oktober 1777)[2]:

So schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in dem Kloster doch lieber als das Orchestre von Augsburg. Ich machte eine Sinfonie, und spielte auf der Violine das Concert ex B von Vanhall mit allgemeinem Applauso. Der Hr. Dechant ist ein braver, lustiger Mann; er ist ein Vetter vom Eberlin, heißt Zeschinger, er kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper spielte ich das Strasburger Concert (S. 511). Es ging wie Oel. Alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludierte und spielte eine Sonate und

[1] Schobert. [2] B I 94 f.

die Variationen von Fischer. Dann zischerten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er solle mich erst orglmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spazieren und mitten darin (die Fuge gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fugue brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser [Schneider in Salzburg] angemessen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer sich. Das ist vorbey, da nutzt nichts (sagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat gesagt, daß er sein Lebtag Niemand so bündig und ernsthaft die Orgl habe spielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant aber war nicht hier. Endlich brachte einer eine sonata her, die fugirt war, ich sollte sie spielen, Ich sagte aber: Meine Herren, das ist zuviel; das muß ich gestehen, die sonata werde ich nicht gleich so spielen können. Ja, das glaub ich auch (sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich) das ist zuviel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre. Übrigens aber, sagte ich, will ich es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O Du Erzschufti! O Du Spitzbube! o Du Du! Ich spielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardirt und gleichsam belagert.

Die Stelle ist lehrreich nicht allein für Mozarts Fertigkeit auf der Orgel und sein kontrapunktisches Können, das in den Werken der letzten beiden Jahre gegen das leichte, galante Wesen ziemlich zurückgetreten war, sondern namentlich für seine damalige Art zu improvisieren. Er phantasiert nicht blind drauf los, sondern von Anfang an schwebt ihm in großen Zügen ein dreiteiliges Stück vor. Innerhalb dieser Form aber liebt er die Überraschungen: der Mittelsatz wird im Gegensatz zum Anfang, für den die Tonart G moll bezeichnend ist, in Dur und „scherzhaft" gehalten, die Wiederkehr bringt das Hauptthema in der Umkehrung und fügt ihm endlich noch als letzten Trumpf den Gedanken des Mittelsatzes als Kontrapunkt bei. Es ist der alte Brauch des Improvisierens, von fremdem oder alltäglichem Gut auszugehen und von da aus die Phantasie des Hörers emporzutragen, jedoch, und das ist das echt Mozartsche, unter Wahrung einer übersichtlichen, abgerundeten Form.

Zum Danke für die gute Aufnahme im Kloster schenkte Mozart dem Prälaten Barth. Christa seine Messen in F (S. I. 6) und C (S. I. 8) und sein Misericordias. Wegen einer Litanei de venerabili

verwies er die Brüder an seinen Vater, dem er (20. November 1777) die letzte „ex E♭" (S. II. 4) als passend vorschlägt.[1]

Im allgemeinen war Mozart freilich von der Ausburger Musik sehr wenig befriedigt, er fand sie „von Herzen schlecht" und das Orchester „zum Frais kriegen", weshalb er denn auch bei der Begleitung seiner Vorträge in fortwährender Angst schwebte. Zudem hatte es mit der Veranstaltung eines Konzertes seine Schwierigkeiten. Der junge Herr von Langenmantel hatte ihm zwar versprochen, „auf der Stube" eine Akademie bloß für die Herren Patricii zu veranstalten, nahm jedoch, nachdem er in einer Gesellschaft bei sich Wolfgangs Kunst nach Kräften ausgenützt hatte, die Zusage wieder zurück, da „Patricii nicht bei Cassa seien". Auch waren die „Abderiten", Langenmantel voran, taktlos genug, Wolfgang bei Tische mit seinem päpstlichen Ordenskreuz zu necken, was dieser schließlich grob zurückwies; das Kreuz aber scheint er von da an nicht mehr getragen zu haben. Auch in die erbitterten Streitigkeiten der beiden Konfessionen[2] wurde er hineingezogen. Er hatte versprochen, das Konzert, das eine Gesellschaft von Patriziern beider Bekenntnisse wöchentlich auf der Geschlechterstube veranstaltete[3], zu besuchen und vielleicht zu spielen; da es aber Katholiken waren, die ihn so unwürdig behandelt hatten, wollte er nur für wenige Freunde und Kenner eine Akademie geben. Nun setzte Stein die Evangelischen in Bewegung, und diese kamen Wolfgang so artig entgegen, daß er doch in die „Bauernstub-Akademie" ging[4], eine seiner Sinfonien aufführen ließ, in der er selbst mitgeigte, und ein Konzert und eine Sonate spielte. Der Vater schrieb freilich mißbilligend (20. Oktober 1777), ihn „würden sie schwerlich in ihre Bettel-Akademie gebracht haben". Der Ertrag war denn auch darnach: zwei Dukaten wurden Mozart von den begeisterten Kunstfreunden eingehändigt.

Etwas besseren Erfolg hatte das Konzert, das am 22. Oktober durch die Bemühungen seiner Freunde, namentlich des Grafen Wolfegg, zustande gekommen war.

[1] Eine C moll-Messe, die er damals neu geschrieben haben soll und die Gathy (Revue et gaz. mus. 1856, Nr. 12, p. 90 f.) für echt hält, ist sicher unecht, vgl. Jahn I⁴ 418 A. Abgesehen von dem unmozartschen Charakter der Komposition wäre es doch sehr auffallend, daß Mozart von diesem Auftrag dem Vater gar nichts berichtete. [2] Vgl. darüber Schubart, Selbstbiogr. 17 II, S. 15. Risbeck, Briefe über Deutschland II 55. [3] Cramer, Magazin II 126. [4] In Wolfgangs derbhumoristischem Verzeichnis der Teilnehmer (B I 89) erblickt Jahn I⁴ 419 A. ein Seitenstück von Göthes Personenverzeichnis zu Hanswursts Hochzeit.

Was meynt der Papa, was das erste war nach der Sinfonie? — Das Concert auf 3 Claviere. Herr Demmler[1] spielte das erste, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann spielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz [vgl. S. 397], dann mein Concert ex B [XVI, 6], dann wieder allein ganz orgimäßig eine Fuge ex C minor, und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major so aus dem Kopfe mit einem Rondeau auf die letzt. Es war ein rechtes Getös und Lärm. Hr. Stein machte nichts als Gesichter und Grimassen für Verwunderung; Hr. Demmler mußte beständig lachen. Das ist ein so kurioser Mensch, daß, wenn ihm etwas sehr gefällt, so muß er ganz entsetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. — — Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und sagte: so habe ich mein Lebetag nichts gehört. Er sagte zu mir: Ich muß Ihnen sagen, daß ich Sie niemals so spielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater sagen, sobald ich nach Salzburg komme[2].

Ein „unvergleichlicher Artikel in der Maschenbauerischen Zeitung Nr. 213", der L. Mozarts Herz erfreute, war vielleicht von Herrn v. Zabuesnig, an dessen schönes Gedicht (Beil. III A, 3) er Wolfgang erinnert hatte. Dagegen war die Einnahme von diesem Konzert, in welchem er „seine ganze Stärke gezeigt hatte"[3], nicht glänzend, 90 Gulden auf 16 Gulden 30 Kr. Unkosten. Wolfgang hatte keine Ursache, zu widerrufen, was er seinem Vater im Ärger über das Benehmen der Patrizier geschrieben hatte (16. Oktober 1777):

Das kann ich sagen, wenn nicht ein so braver Herr Vetter und Base und so liebs Bäsle da wäre, so reuete es mich soviel als ich Haare im Kopf habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas schreiben; das spar ich mir aber auf morgen, denn man muß ganz aufgeheitert seyn, wenn man sie recht loben will, wie sie es verdienet. — Den 17ten in der Frühe schreibe und betheure ich daß unser Bäsle schön, vernünftig, lieb, geschickt und lustig ist; und das macht, weil sie brav unter die Leute gekommen ist, sie war auch einige Zeit zu München. Das ist wahr, wir zwey taugen recht zusammen, denn sie ist auch ein bischen schlimm[4]; wir foppen die Leute mit einander daß es lustig ist.[5]

Es war eine recht harmlose, lustige Liebelei, die sich da zwischen den beiden jungen Leuten entspann. Gegen ein hingeworfenes Wort des Vaters nimmt Wolfgang die neue Freundin eifrig in Schutz (25. Oktober 1777)[6], sie sei nichts weniger als ein Pfaffenschnitzl. „Gestern hat

[1] Joh. Mich. Demmler, Organist (gest. 1784). [2] B I 96. [3] Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, S. 554. [4] „Schlimm" ist ein heute noch in Österreich beliebter Ausdruck für einen Menschen, der anzügliche Neckereien liebt. [5] B I 89. [6] B I 98.

sie sich mir zu Gefallen französisch angezogen; da ist sie um 5 p. Cento schöner." Er schenkte ihr sein Porträt in einem kleinen Medaillon, und sie mußte ihm versprechen, sich für ihn in französischer Tracht zeichnen zu lassen. Damit noch nicht zufrieden, bittet er seinen Vater, er möge ihr von den vielen Galanterien, die von den früheren Reisen her bei ihnen aufbewahrt wurden, etwas zum Andenken schicken, ein Doppeltüchel von der Mama, von ihm eine Dose, Zahnstocherbüchs oder dgl. Es gab daher nach dem fröhlichen Zusammensein einen betrübten Abschied, von dem auch Stein nebst dem erstaunlichen Lob über Wolfgangs Leistungen dem Vater berichtete [1].

Unmittelbar nach der Abreise nahm der Vater nochmals Gelegenheit, dem Sohn zu dessen Namenstag (31. Oktober) ernstlich ins Gewissen zu reden.

Ich soll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünschen. Aber was kann ich Dir itzt wünschen, was ich dir nicht immer wünsche? — — Ich wünsche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Ort begleite, die Dich niemals verlassen wolle, und niemals verlassen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholischen Christen auszuüben beflissen bist. Du kennst mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger, allein Deinem Vater wirst du wohl eine Bitte nicht abschlagen? Diese ist, daß Du für Deine Seele besorgt seyn wollest, daß Du Deinem Vater keine Beängstigung in seiner Todesstunde verursachest, damit er in jenem schweren Augenblicke sich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachlässigt. Lebe wohl! Lebe

[1] Das gab diesem Veranlassung, bei dem nächsten Bölzlschießen „den traurigen Abschied in den zwey in Tränen zerfließenden Personen, des Wolfgang und des Bäsle" auf der Scheibe erscheinen zu lassen. „Die Scheibe war allerliebst", meldete er (17. November 1777). „Eine Augsburgerin stand rechter Hand und präsentierte einem jungen Menschen, der Stiefl anhatte und reisefertig war, einen Reisebuschen, in der anderen Hand hatte sie ein erstaunlich auf dem Boden nachschleppendes Leinlach, womit sie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, tat das nämliche und hielt in der anderen Hand seinen Hut, auf dem das Zentrum war, weil es leichter zu sehen war als auf dem Reisebusch. Oben stand geschrieben:

Adieu meine Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter!
Ich wünsch zur Reise Glück, Gesundheit, gutes Wetter;
Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht;
Das ists, was beyderseits den Abschied traurig macht.
Verhaßtes Schicksal! — — ach! — ich sah sie kaum erscheinen;
So sind sie wieder weg! — wer sollte nun nicht weinen?"

Wolfgang hat mit dem Bäsle noch nachher im Briefwechsel gestanden (s. Beil.).

glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und schätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft sorgfältiger Vater.

Die Antwort des Sohnes ist in dem Tone der Ehrerbietung gehalten, die in so ernsten Angelegenheiten die Kinder den Eltern erwiesen[1]:

Ich küsse dem Papa die Hände, und danke gehorsamst für den Glückwunsch zu meinem Namenstag. Lebe der Papa unbesorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe; er wird seine Diener niemalen verlassen. Wenn es nach seinem Willen geht, so geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muß glücklich und zufrieden seyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißen, Ihrem Befehle und Rath, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueste nachzuleben.

Am 26. Oktober reisten Mutter und Sohn über Donauwörth und Nördlingen nach Hohenaltheim, wo sich damals Fürst Kraft Ernst von Öttingen-Wallerstein auf seinem Lustschloß aufhielt. Die Musik wurde an diesem kleinen Hofe besonders eifrig gepflegt[2]. Berühmte Virtuosen, so der Geiger Janitsch, der Cellist Jos. Reicha und der Oboist Berwein, saßen im Orchester, das unter der Leitung des weitgereisten Ant. Rosetti, zugleich eines namhaften Instrumentalkomponisten[3], „die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tones" herausbrachte[4]. Auch mit dem ausgezeichneten Pianisten und fruchtbaren Komponisten Ignatz von Beecké, der damals Hauptmann in einem württembergischen Dragonerregiment und Intendant der Hofmusik war, wurden persönliche Beziehungen angeknüpft. Der Vater witterte freilich auch bei ihm Neid und Eifersucht auf Wolfgang: als ihm berichtet wurde, dieser habe auf der Violine spielend herumgetanzt und sich auch sonst närrisch benommen, habe Beecké daraus Anlaß genommen, seine Verdienste als Künstler herabzusetzen. Das stellte freilich Wolfgang ganz entschieden in Abrede, er habe sich vielmehr stets „ganz serios" benommen. Dagegen wußte er von Beecké nur Freundliches zu berichten. Er hatte ihn gut aufgenommen, ihm für den Fall, daß er nach Paris gehen wollte,

[1] Die beiden Briefe B III 230 und I 97. [2] Vgl. K. H. v. Lang, Memoiren 1842 I 56 ff. und besonders L. Schiedermair SJMG IX 83 ff. [3] O. Kaul, Einleitung zu Rosettis Ausgewählten Sinfonien DTB XII 1. [4] Schubart, Ästhetik S. 169.

allerlei Ratschläge gegeben und sich auch von ihm vorspielen lassen. Auch über Wien hatten sie sich unterhalten, und daß Kaiser Joseph ein Kenner des Satzes, aber nicht eigentlich Liebhaber der Musik sei, weshalb ihm Beecké nur Fugen und dergleichen „Kindereien" vorgespielt habe; es werde beim Kaiser im Kabinett Musik gemacht, wovor die Hunde weglaufen möchten. Sie teilten sich auch die Erfahrung mit, daß sie beide leicht Kopfweh von der Musik bekämen, Beecké bei guter, Mozart bei schlechter.

Den Hauptzweck seines Aufenthaltes, nämlich bei dem Fürsten selbst, der Wolfgang einst in Neapel zu sich geladen hatte, ein Konzert zu geben, erreichte Mozart nicht, da Kraft Ernst damals in gedrückter Stimmung war und keine Musik hören mochte. Trotzdem dauerte der Aufenthalt in Hohenaltheim eines Katarrhs der Mutter halber mehrere Tage.

Mannheim

Am 30. Oktober kamen die Reisenden in Mannheim an, in der Stadt, die zwar Mozarts äußere Lage nach längerem Hoffen und Harren ebensowenig bessern und klären sollte wie München, aber dafür für seine Entwicklung als Mensch und als Künstler um so bedeutungsvoller geworden ist.

Der regierende Kurfürst Karl Theodor[1] war in seiner Jugend durch die Schule der Jesuiten gegangen, hatte dann die Universitäten Leyden und Löwen besucht und schon während seiner Studienzeit eine lebhafte Vorliebe für die französische Kultur bewiesen, die durch seine persönliche Freundschaft mit Voltaire neue Nahrung erhielt. Der Hof von Versailles war in allem sein Vorbild so gut wie das Karl Eugens von Württemberg, nur daß, der Lage des Landes gemäß, in der Pfalz das französische Wesen weit tiefer in das Volk hinabdrang als in Schwaben. Schubart meinte sogar im Jahre 1773, man könne die Pfälzer „ebenso leicht für eine Kolonie von Franzosen als von deutschen Provinzialen halten[2]". Diese durch die spätere Hinwendung zum national Deutschen keineswegs beseitigte französische Unterströmung hat auch in Mozarts Schaffen noch merklich nachgewirkt, und Mannheim ist in dieser Beziehung für ihn die natürliche Vorstufe für Paris geworden.

Auch in sittlicher Hinsicht war Mannheim ein Klein-Paris. Mitten in dem glänzenden Leben und Treiben blühte eine arge Pfaffen-, Günstlings- und Maitressenwirtschaft und fanden dunkle Ehrenmänner aller Art reichlich Gelegenheit, im Trüben zu fischen. Der für Wissen-

[1] Geb. 1724, kam er 1743 zur Regierung, wurde 1778 Kurfürst von Bayern und starb 1799 in München. [2] Leben I 14, S. 136.

schaft und Kunst eingenommene und nicht unbegabte, aber willens- und charakterschwache Fürst gab im Guten wie im Schlimmen den Ton an, und so standen alle die hochfliegenden Kulturpläne in grellem Gegensatz zu dem schrankenlosen und oberflächlichen Genußleben des Hofes. Mag indessen das glänzende Mannheimer Kunstleben mehr ein Erzeugnis fürstlicher Prachtliebe als wirklichen Kunstsinnes sein, Wissenschaft und Kunst sind dadurch jedenfalls nachhaltig gefördert worden. Mannheim verdankte seinem Fürsten eine Bibliothek und Naturaliensammlung, eine Zeichen- und Bildhauerakademie, Gemälde- und Kupferstichsammlungen und einen Antikensaal mit erlesenen Gipsabgüssen, den einzigen, den es damals in Deutschland gab[1]. Indessen brach sich neben dem Franzosentum bald auch der damals durch Friedrich den Großen und seine Taten geweckte deutsche Nationalgeist Bahn. Einer seiner Hauptvorkämpfer war der aus Schillers Leben bekannte Buchhändler Chr. Fr. Schwan, der der späteren deutschen Oper durch Übersetzung französischer Operetten wirksam vorgearbeitet hat. 1775 trat der Kurfürst selbst an die Spitze der Bewegung; er begründete die Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft, die alle verfügbaren geistigen Kräfte zur Reinigung der deutschen Sprache, Säuberung der Rechtschreibung und Verbreitung des guten Geschmackes vereinigen sollte[2], ein Programm, das deutliche Spuren Gottschedschen Geistes an sich trägt. Auch Klopstocks Anwesenheit in jenem Jahre war nicht ohne Einfluß geblieben, zu Mitgliedern aber suchte man außer den einheimischen Größen wie Gemmingen, Klein, Dalberg, Maler Müller auch Männer von anerkanntem Rufe, besonders Lessing[3] und Wieland[4], zu gewinnen, freilich ohne Erfolg.

Alsbald erfaßten diese nationalen Bestrebungen auch das Theater[5]. Schon mit der Entlassung der französischen Schauspielergesellschaft im Jahre 1770 war der erste Schritt getan worden[6]; Hof und Ge-

[1] Schubart, Selbstbiogr. I 14, 145. Göthe, Dichtung und Wahrheit 3. Teil, 11. Buch. Schiller, Thalia I 176 ff. (Boas, Nachtr. II 355 ff.) Aus Herders Nachl. III 371 f., 374. Sophie La Roche, Briefe über Mannheim S. 233. [2] Schubart, Teutsche Chronik 1775, 729 f. Häusser, Gesch. d. rhein. Pfalz II 943 ff. Ex. Schmidt, Lessing II 330 f. B. Seuffert, Anzeiger f. deutsches Altertum VI 276 ff. VIII 167 ff. [3] Schmidt, Lessing a. a. O. [4] Wieland, Briefe an Merck I 105 ff., II 104. [5] Vgl. die gründliche Darstellung von F. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898 und Ders., Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim, Leipzig 1899. [6] Walter, Gesch. S. 246.

sellschaft begannen an deutschen Stücken mehr und mehr Gefallen zu finden, und die Marchandsche Truppe führte neben Übersetzungen französischer Operetten bereits auch deutsche Originalsingspiele auf. 1775—1777 wurde das Nationaltheater gebaut, kein Geringerer als Lessing sollte die Leitung übernehmen[1]. Freilich zerschlugen sich die Verhandlungen mit ihm schon nach kurzer Zeit[2].

Weit fruchtbarer als für das Schauspiel sollte die nationale Bewegung indessen für die Oper werden, wie denn überhaupt Mannheim seinen Ruf als des „Paradieses der Tonkünstler"[3] nicht erst zu erobern brauchte. Das Schicksal fügte es, daß die nationale Oper der Deutschen in demselben südwestlichen Winkel Deutschlands, der 55 Jahre zuvor ihr letztes Lebenszeichen vor dem vollständigen Triumph der Italiener gesehen hatte[4], nunmehr auch ihr Erwachen aus langem Dornröschenschlaf erleben sollte.

Der Anstoß ging von Wieland aus, der durch die Singspielleistungen der Seylerschen Truppe zu dem Gedanken ermutigt worden war, neben das Singspiel, das mit seinem Liedcharakter und seinem eingestreuten Dialog doch nur ein unvollkommener Ersatz für eine Oper war, eine vollgültige, ernste Oper zu stellen, die freilich — und hierin wirkt die alte Renaissanceoper noch nach — „im Geschmacke der Alten, wiewohl mit einigen seinen Zeiten angemessenen Modifikationen", gehalten sein sollte[5]. Den geeigneten Komponisten dazu fand er in Anton Schweitzer (1735—1787), dem damaligen Kapellmeister der Seylerschen Truppe, der ebenfalls vom Singspiel herkam und durch seine Schöpfungen den leicht entzündlichen Dichter „in einen Taumel des Enthusiasmus für das lyrische Theater hineingezerrt" hatte[6]. So entstand die Oper Alceste, aufgeführt am

[1] Schmidt a. a. O. Müller, der im Dezember 1776 in Mannheim war, berichtet (Abschied von der Bühne 207 ff.) nach den eigenen Äußerungen des Kurfürsten und des Ministers von Hompesch, wie begeistert man damals in Mannheim von diesen Aussichten war. [2] Walter S. 267 ff. [3] F. H. Jacobi, Briefe I S. 273. Wieland schreibt an Merck (II, S. 116): „Nach Mannheim muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Musik ersättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?" Auch Klopstock war besonders der Musik wegen nach Mannheim gereist (Briefe an Merck II, S. 51) und „man beeiferte sich, seinen großen Geschmack zu befriedigen" (Schubart, Teutsche Chronik 1775, S. 183). [4] H. Kretzschmar, SJMG III 292. [5] Euphorion I 529. [6] J. Maurer, A. Schweitzer als dramatischer Komponist, Leipzig 1912.

28. Mai 1773 zu Weimar, ein Werk, dessen Musik Wieland nicht allein über die besten Italiener, sondern auch über Glucks Alceste stellte[1]. Hier fand er sein musikdramatisches Ideal, die Unterordnung des Komponisten unter den Dichter und die wechselseitige Ergänzung von Text und Musik, verwirklicht, und seine „Briefe über das deutsche Singspiel Alceste"[2], die ja bekanntlich durch ihren Vergleich mit Euripides Göthes Farce hervorriefen, atmen stolze Befriedigung über den gelungenen Fortschritt. Natürlich erregte eine solche Neuerung neben großer Begeisterung auch heftigen Tadel, der mitunter satirische Form annahm[3]; man bemängelte die Abhängigkeit von Metastasio, vermißte Charakteristik und dramatischen Zug, fand die Orchestration zu überladen und überhaupt das Ganze zu weichlich und eintönig[4]. Manche dieser Vorwürfe, wie der der Eintönigkeit und der zu dicken Orchestration, sind sicher berechtigt, dagegen bleibt der Vergleich mit Metastasio an der Oberfläche haften: gerade das Hauptkennzeichen des Italieners, das Intrigenspiel, ist gänzlich beseitigt. Dagegen ist Schweitzers Bestreben, seinem Dichter bis in die feinsten Spitzen des Gefühlslebens zu folgen, durchaus anerkennenswert; wenn es ihm nicht gelang, ein voll befriedigendes Musikdrama zu schaffen, so ist daran neben dem allzu lyrischen Charakter der Dichtung sein Mangel an großzügiger Gestaltungskraft schuld, und hier wirkt entschieden seine Schulung an den kleinen Formen des Singspiels nach. So reich das Werk an gelungenen und wirklich bedeutenden Einzelheiten ist, so fehlt ihm doch der hinreißende dramatische Schwung im Ganzen. Es ist ein Versuch, wenn auch ein bedeutungsvoller, zu einer deutschen Volloper.

Das Aufsehen erregende Werk hatte in Weimar nachhaltigen Erfolg und fand sehr bald den Weg auch an auswärtige Bühnen[5]. Am 13. August 1775 veranstaltete Karl Theodor eine glänzende Aufführung in Schwetzingen[6]. Man empfand das ungewöhnliche Ereignis, daß hier eine deutsche Oper, von einem Deutschen gedichtet, von einem

[1] Brief an Klein, Morgenblatt 1820, Nr. 160. Zur Alceste im allgemeinen B. Seuffert, Prolegomena zu einer Wielandbiographie 1898, V 26. [2] Teutscher Mercur I 34 ff., 223 ff., II 221 ff. [3] Dazu gehört außer Göthes Farce auch die Parodie „Orpheus und Euridice" von Einsiedel und Seckendorff (1779), vgl. Maurer S. 24. [4] Die Belege bei Maurer S. 23 f. Zelter, Briefw. mit Göthe (Reclam) III 38, fühlte sich durch Wielands Lobrednerei abgestoßen, läßt aber Schweitzer doch Gerechtigkeit widerfahren, wenn er ihn auch unter Gg. Benda stellt. [5] Vgl. die Statistik bei Maurer S. 22 f. [6] Teutsch. Merc. 1775 III 268 ff. Schubart, Teutsche Chronik 1775, 535, 575, 716, 720.

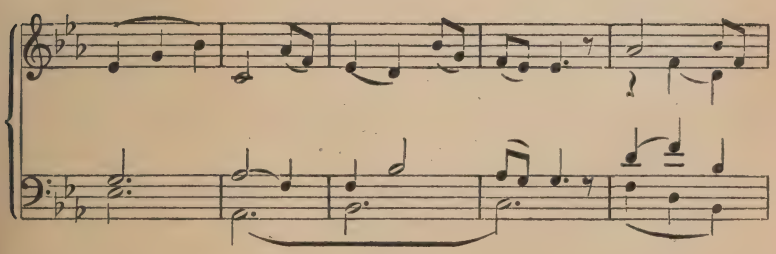
Deutschen komponiert, von Deutschen gesungen, vor einem deutschen Fürsten mit Beifall aufgeführt wurde. Im folgenden Sommer erhielt Wieland den Auftrag, eine neue Oper für Mannheim zu dichten, die Schweitzer unter seinen Augen komponieren sollte.

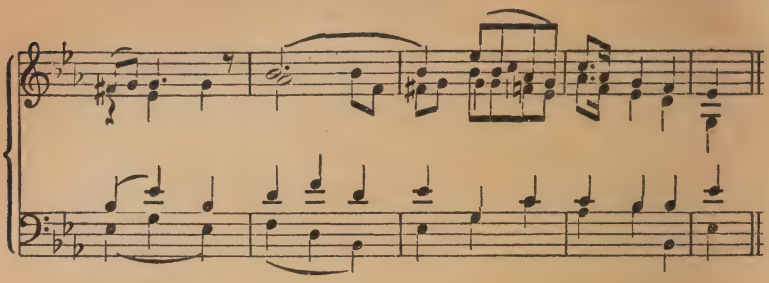
Auch Mozart hat die Alceste in Mannheim kennen gelernt; er führte ihren Erfolg wesentlich auf ihre Eigenschaft als erste deutsche Oper zurück[1] und schrieb später dem Vater (18. Dezember 1778)[2]: „Das Beste an der traurigen Alceste (nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen einiger Arien) ist der Anfang des Rezitativs „O Jugendzeit" und dies hat erst der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig .... punktiert und dadurch die wahre Expression hineingebracht; das Schlechteste aber (nebst dem stärksten Teil der Opera) ist ganz gewiß die Ouvertüre".

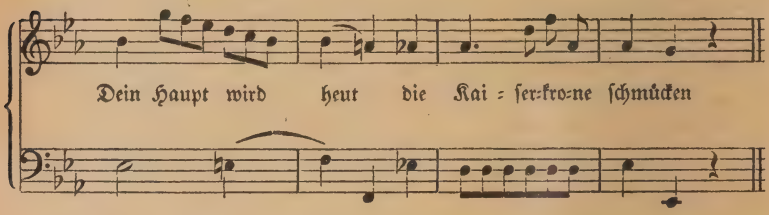
Durch diesen Erfolg ermutigt wagte man in Mannheim, diesmal mit eigenen Kräften, einen neuen Schritt. Der Professor Anton Klein, früher Jesuit, als Lehrer der Philosophie und der schönen Wissenschaften wie als Schriftsteller eines der eifrigsten Glieder des Schwanschen Kreises, persönlich allerdings ein starker Streber und Speichellecker, dichtete die Oper „Günther von Schwarzburg"[3], die mit der Musik vom Kapellmeister Ign. Holzbauer (1711—1783)[4] am 5. Januar in dem prächtigen großen Opernhause, mit allem Aufwande ausgestattet[5], aufgeführt wurde. Schubart hatte die „heilsame Revolution des Geschmacks" im voraus freudig begrüßt[6] und der Beifall war groß, auch an auswärtigen Bühnen hatte die Oper Glück. Die Kritik[7] fand auch hier am Texte vieles auszusetzen, ja, Wieland

[1] B I 133. [2] B I 276. [3] Günther von Schwarzburg, ein Singspiel in drei Aufzügen für die Kurpfälzische Hofsingbühne. Mannheim, Schwan (1777). [4] Neu herausgegeben von H. Kretzschmar DT VIII/IX. Die schön gestochene Partitur (Mannheim bei Götz) ist Karl Theodor, „dem durchlauchtigsten Gönner der Tonkunst, unter dessen erhabenem Schutze die Pfältzische Bühne zum erstenmal einen deutschen Helden besang", gewidmet. [5] Die Dekorationen waren von Quaglio gemalt; das dazu gehörige Ballett hatte Lauchery erfunden, Cannabich komponiert. Nach Burney (Reise II 72) wurden auf eine Karnevalsoper 48000 Fl. verwandt. [6] Teutsche Chronik 1776, 630 f. Die Oper wurde 1785 wieder in Mannheim mit Beifall öfter gegeben, Schillers Thalia I, S. 185 f. (Boas, Nachtr. II, S. 32 f., 494.) [7] Eine ausführliche Besprechung findet sich in den Rhein. Beitr. 1777 I, S. 377 ff. Vgl. Vogler, Betrachtungen der Mannheim. Tonschule I, S. 116 ff. Etwas von und über Musik S. 34 f. Düntzer, Frauenbilder aus Göthes Jugendzeit S. 258 f.

sprach sogar von einer „sogenannten Oper", die er sich scheute im Merkur zu besprechen[1]. Von seinem Standpunkte aus hatte er gewiß Recht, denn ganz anders als seine Alceste war dieser „Günther" textlich eine verwässerte Auflage Metastasios mit allen seinen Galanterien, Intrigen und eleganten Weisheitssprüchen, nur mit weit weniger Geist und dichterischer Kraft. Trotzdem war er durch seinen vaterländischen Stoff der noch nach dem Renaissanceideal hinüberschielenden Alceste überlegen, und die Musik hat diese Überlegenheit noch bedeutend verstärkt. Der Minister Hompesch fand darin weder den französischen noch den italienischen Stil, sondern deutsche, originelle Gedanken[2], Schubart Deutschland mit welscher Anmut koloriert[3], andere das Gepräge der Großheit mit Mischung von sanfter Grazie[4]. Am schwersten aber wiegt das Urteil des kritischen Mozart, der die Oper am Tage nach seiner Ankunft in Mannheim sah; es ist für seine Verhältnisse geradezu enthusiastisch (14. November 1777)[5]: „Die Musik von Holzbauer ist sehr schön. Die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik. Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer[6] noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist". Tatsächlich hat diese Musik bis in die Tage der Zauberflöte hinein in Mozarts Seele nachgeklungen[7]. Man vergleiche dazu z. B. die Arie des Rudolf „Wenn das Silber deiner Haare" (II 5) mit dem Anfang:



[1] Briefe an Merck I 100. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 208 f. [3] Schubart, Ästhetik S. 131. [4] Musik. Alman. f. 1782, S. 23 f. [5] B I 117 f. [6] Der damals 67jährige war 1747 in Italien gewesen, dann bis 1750 in Wien und von 1751—1753 in Stuttgart. [7] Kretzschmar a. a. O. XVI, der auch noch auf den Beginn der Ouvertüre hinweist.

oder die Arie der Asberta I 5[1]:



Die Oper verrät nach Form und Charakter deutlich Holzbauers italieniſche Schule, ſie iſt namentlich von deren Mängeln, Empfindſamkeit, Tändelei und äußerlichem Pathos, nicht frei, und im Ganzen kann von einem neuen deutſchen Opernſtil ſo wenig die Rede ſein wie bei der Alceſte. Trotzdem hatten die Zeitgenoſſen Recht, wenn ſie darin Spuren deutſchen Geiſtes erblickten. Sie liegen in dem dramatiſchen Ernſt und in der Selbſtändigkeit, womit Holzbauer ſeinem Stoff gegenübertritt. Eine energiſche Hingabe an eine große Sache ſpricht aus ſeiner Muſik, und da er in der großen Formenwelt der italieniſchen Oper zu Hauſe war, gelang es ihm auch beſſer, ſeine Abſichten zu verwirklichen, als Schweitzer. Was dieſem gefehlt hatte, der große dramatiſche Wurf, iſt bei ihm entſchieden vorhanden. Die große Zahl und Bedeutung der begleiteten Rezitative, die freie und eigentümliche Behandlung der Arien, die auf die Mannheimer Inſtrumentalſchule zurückgehende, poetiſche Ausnützung der Inſtrumente

[1] Der Anfang findet ſich ſowohl in Glucks „Frühen Gräbern", als in Neefes „Da ſchlägt die Abſchiedsſtunde" (vgl. H. Kretzſchmar, Geſch. des Liedes I 272). Die Vermutung Kretzſchmars, daß es ſich dabei um einen italieniſchen Melodietypus handle, kann ich beſtätigen.

liefern den Beweis dafür. Eine wirkliche deutsche Oper sollte freilich erst die Zukunft bringen, aber unter ihren Bahnbrechern steht dieser „Günther" in vorderster Linie, und das Lob Mozarts war wohl verdient.

Nach dieser Oper traten Wieland und Schweitzer mit einem neuen Werke auf den Plan. Der Dichter hatte schon im Sommer 1776 vom Minister von Hompesch den Auftrag dazu erhalten[1]. Der Wunsch Schweitzers, sowie die Veröffentlichung der gleichnamigen Dichtung K. E. K. Schmidts im Jahre 1776[2] entschieden für die Wahl der „Rosemunde", wiewohl dieser Stoff, was Wieland freilich nicht ahnen konnte[3], bei den vielen Maitressen des Kurfürsten und seiner zerrütteten Ehe in Mannheim stark befremden mußte. Wielands anfängliche Begeisterung erhielt nun freilich einen starken Dämpfer, als Göthe und Jacobi den Text für verfehlt erklärten und der Minister Hompesch eine Umarbeitung der letzten Akte wünschte. Ja, Wieland wollte sogar ganz zurücktreten, obwohl Schweitzer bereits drei Akte „zum Entzücken schön" komponiert hatte, mußte sich jedoch auf Hompeschs Drängen zur Umarbeitung entschließen[4]. Er war zwar mit sich nicht zufrieden, meinte jedoch, Schweitzers Musik, die zu hören man von 20 und 30 Meilen herkommen werde, würde alle Mängel vergessen machen[5].

Er war zugleich eingeladen worden, der Aufführung persönlich anzuwohnen, und trotz dem Mißbehagen an seiner Arbeit und häuslichen und ökonomischen Bedenken siegte in ihm schließlich der Wunsch, „sich einmal in Musik zu ersättigen", auch hatten seine Freunde, Jacobi und Sophie La Roche mit ihrer Tochter Max. Brentano, versprochen, ebenfalls nach Mannheim zu kommen.

Die Aufführung der Oper war durch die Umarbeitung vom 4. November 1777, dem Namenstag des Kurfürsten, auf den Januar verschoben worden. Nachdem alle Vorbereitungen getroffen und namentlich Dekorationen und Kostüme in großer Pracht angefertigt waren, kam Schweitzer zur Leitung der letzten Proben Anfang Dezember nach Mannheim. Hier trat Mozart gleich in näheren persönlichen Verkehr mit ihm.

---

[1] An Merck II 76. [2] Maurer S. 28. [3] Böttiger, Lit. Zust. I 229 f. [4] Jacobis Auserl. Briefw. I 262 ff. An Merck II 93, I 102, 118 f. [5] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 184, 187 f.

„Er ist ein guter, braver, ehrlicher Mann", schreibt er dem Vater (3. Dez.)[1], „trocken und glatt wie unser [Mich.] Haydn, nur daß die Sprache feiner ist. In der zukünftigen opera sind sehr schöne Sachen und ich zweifle gar nicht, daß sie gewiß reussirn wird. Die Alceste hat sehr gefallen und ist doch halb nicht so schön wie die Rosemunde. Freilich hat das viel beygetragen, weil es das erste deutsche Singspiel war. Nun macht es NB. auf die Gemüter, die nur durch die Neuheit hingerissen werden, lange den Eindruck nicht mehr".

Bei einer Erkrankung Schweitzers mußte Mozart sogar die Oper an seiner Stelle „mit etlichen Violinen bei Wendling dirigieren" (18. Dezember)[2]. Beim öfteren Anhören wurde freilich sein Eindruck immer ungünstiger. Schon am 18. Dezember schreibt die Mutter[3]: „Die neue Opera gefällt dem Wolfgang gar nicht; er sagt, es ist keine Natur darinnen und alles übertrieben und für die Sänger nicht gut gesetzt; wie es bei der Produktion ausfallen wird, müssen wir erwarten". Mozart selbst aber meint am 10. Januar 1778[4] von der Rosemunde: „Sie ist — — — gut, aber sonst nichts, denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen?" Und am 11. September 1778 beklagt er gar Aloysia Weber wegen ihrer schlechten Rolle[5]:

Eine aria hat sie, wo man aus dem Ritornell was Gutes schließen könnte. Die Singstimme ist aber alla Schweitzer, als wenn die Hund bellen wollten; eine einzige Art von einem Rondeau hat sie, im 2ten Akt, wo sie ein wenig ihre Stimme soutenieren und folglich zeigen kann; ja, unglücklich der Sänger oder die Sängerin, die in die Hände des Schweitzers fällt, denn der wird sein Lebtag das singbare Schreiben nicht lernen.

Im Publikum war man auf die Ankunft Wielands, der damals in Mannheim vor allen deutschen Dichtern beliebt war[6], ganz besonders gespannt; auch Wolfgang hoffte seine Bekanntschaft zu machen. Am 21. Dezember kam Wieland an und war mit dem Empfang beim Kurfürsten ebensosehr zufrieden wie mit der Aufmerksamkeit des

[1] B I 133. [2] B I 144. [3] B IV 332. [4] B I 150. [5] B I 254. Holzbauer, „der sich alle möglichen Arten von Fieber über die Rosemunde an den Hals probiert hatte", als diese 1780 gegeben wurde — Minna Brandes sang die Rosemunde, Toskani den König — sagte zu Heinse von Schweitzer: „Er ist ein Genie; wenn ers trifft, so ists göttlich; sonst ist es manchmal, als ob er Branntwein gesoffen hätte" (Briefe an Gleim und Heinse I, S. 424). Eine ausführliche Rezension findet sich in den Rhein. Beitr. 1780 I, S. 330 ff., 497 ff. — [Klein,] Über Wielands Rosamund, Schweizers Musik und die Vorstellung dieses Singspiels in Mannheim. Frkf. 1781. [6] Schubart, Selbstbiogr. 14 I, S. 157.

Publikums. Am 27. Dezember schreibt er an Merck[1]: „Ich kann Euch itzt noch nichts Weiteres sagen, als daß ich mich zu Leib und Seel wohl befinde und eben dadurch, daß ich keine andere Rolle spiele als meine eigene, meine Sachen, wie mich däucht und wie es wenigstens scheint, recht gut mache. — Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter diesem Volke werde! Doch dafür ist auch gesorgt." Mozarts Urteil über ihn dagegen ist für seine Selbständigkeit auch anerkannten und gefeierten Größen gegenüber äußerst bezeichnend (27. Dezember 1777)[2]:

Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt; er kennt mich aber noch nicht so wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht so vorgestellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruhet, denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man genirt sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man giebt auf jedes Wort acht, was er spricht; — nur Schade daß die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht 6 Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase; die Statur wird seyn: beyläufig etwas größer als der Papa.

Nachdem Wieland auch ihn kennen gelernt hatte, schrieb er (10. Januar 1778)[3]:

Der Hr. Wieland ist, nachdem er mich nun 2 mal gehört hat, ganz bezaubert. Er sagte das letztemal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: Es ist ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe! und druckte mich bey der Hand.

Am 11. Januar 1778 sollte die Aufführung der „Rosemunde" stattfinden. Da starb am 30. Dezember Kurfürst Maximilian von Bayern, und Karl Theodor entschloß sich zur sofortigen Abreise nach München[4]. Damit war die Aufführung der Oper vereitelt, und Wieland kehrte, nachdem sie für ihn noch einmal im Theater probiert worden war, nach Weimar zurück[5].

[1] Briefe an Merck I 121. [2] B I 147 f. [3] B I 150. [4] Häusser, Gesch. der rhein. Pfalz II 957 f. [5] Briefe an Merck II 122, 124. Rosemunde wurde erst am 20. Januar 1780 in Mannheim aufgeführt, Maurer S. 29.

Die Betrachtung der Oper bestätigt im Wesentlichen Mozarts Urteil, dem sich übrigens auch Holzbauer anschloß[1]. An melodischer Erfindung und an Sangbarkeit erreicht sie ihre Vorgängerin nicht, dagegen sucht sie sie an orchestralen Wirkungen unter dem Einfluß der Mannheimer Schule zu überbieten[2]. Bemerkenswert sind die deutlich wahrnehmbaren französischen Einflüsse in der Ouvertüre, den selbständigen Orchesterstücken und vor allem den ausgeführten Chorszenen. Daneben stehen in den Arien die bekannten Merkmale der neapolitanischen Rhetorik. Von deutschem Geist, der in Holzbauers „Günther" seine Spuren hinterlassen hat, ist somit in Schweitzers Werk sehr wenig zu verspüren, und sein Erfolg ist denn auch im wesentlichen auf Mannheim beschränkt geblieben.

So wurde Mozart Zeuge der geschichtlich denkwürdigen ersten Versuche, eine national deutsche Oper zu schaffen. Welchen Widerhall sie alsbald in seinem empfänglichen Herzen weckten, dem es die deutsche Oper schon in München angetan hatte, wird gleich zu zeigen sein.

Deutsche waren auch, dank der trefflichen Gesangsschule Holzbauers, die meisten der ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen der Mannheimer Oper[3]. Unter ihnen erregte Dorothea Wendling, geb. Spurni (1737—1809), „die deutsche Melpomene der goldenen Zeit zu Mannheim"[4], die allgemeine Bewunderung durch technisch vollendeten und seelenvollen Gesang. Nach Wieland übertraf sie selbst die Mara; bei ihr fand er den wahren Gesang, Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton war lebendiger Ausdruck des reinsten, innigsten Gefühls, der ganze Gesang eine fortrollende Schönheitslinie[5]. Ihre Schönheit — Heinse fand in ihrem Gesicht das Anschmiegende, Feuchte, Glutstillende von Weibesliebe und dabei das Schnelle, Leichtbewegliche der Leidenschaft[6] — und das treffliche Spiel, wodurch sie sich vor allen auszeichnete[7], hoben die Leistungen der Sängerin außerordentlich.

---

[1] Maurer S. 29 f. [2] Bemerkenswert ist das Vorkommen des sog. Erinnerungsmotivs (Maurer S. 61), ebenfalls nach französischem Vorbild. [3] Walter a. a. O. S. 227 ff. [4] Heinse, Schriften III 221. [5] Wieland, Br. an Fr. La Roche (S. 191). Kritischer äußert sich Schubart (Ästhetik S. 144): „Sie hat sich als eine unserer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurierte im französischen, welschen und deutschen Spiele, doch im komischen Fache weit mehr als im tragischen. Sie fing früh an zu schettern — was im ernsten Vortrag die widrigste Wirkung macht." [6] Briefe von Gleim und Heinse I, S. 424. [7] Jacobi, Briefe I, S. 279.

Weniger bedeutend, durch anhaltende Kränklichkeit vielfach gehemmt, aber immer doch eine sehr achtbare Sängerin war die Schwägerin Elisabeth Auguste Wendling, geb. Sarselli (1746—1786); eine Sängerin vom ersten Rang, sowohl durch die Schönheit und den Umfang der Stimme, als die allen Anforderungen der Kunst entsprechende Ausbildung war aber Franziska Danzi (1756—1791), später die Gattin des Oboisten Le Brun[1], die zur Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim auf Urlaub in London war[2].

Das größte Ansehen genoß der damals bereits alternde Tenorist Anton Raaff (geb. 1714 zu Holzem bei Bonn)[3]. Er war Schüler des von den Jesuiten geleiteten Bonner Gymnasiums gewesen, dann hatte ihn Kurfürst Clemens August im Gesange ausbilden lassen, 1736 mit 200 Talern Gehalt angestellt und schließlich nach München mitgenommen. Von dort war er nach Bologna in Bernacchis Schule gekommen. 1738 sang er bei der Vermählung Maria Theresias und kehrte 1742 nach Bonn zurück, von wo aus er verschiedene Kunstreisen an die deutschen Höfe machte[4]. Dann folgte eine lange, ruhmreiche Zeit der Wanderjahre im Auslande: von 1752—1755 in Lissabon, 1755—1759 unter Farinellis Direktion in Madrid[5], von 1759—1769 in Neapel[6]. Erst 1770 kehrte er wieder nach Deutschland zurück. Als Karl Theodor ihn aufforderte, in seine Dienste zu treten, erklärte der bescheidene Mann, er werde sich glücklich schätzen, wenn der Kurfürst mit seinen geringen Überresten zufrieden sein wolle. Seine Stimme war nach Schubarts Urteil[7] der schönste Tenor, den man hören konnte, von der Tiefe des Basses bis in die Region der Althöhe gleichmäßig voll und rein. Mit einer vollkommenen Meisterschaft in der Kunst des Gesanges, die sich auch in einer bewundernswürdigen Fertigkeit

[1] Burney, Reise II 71, Hist. of mus. IV, p. 481, 508 f. Schubart, Ästhetik S. 142. Busby, Hist. of mus. II, p. 361. Geschichte d. Mus. II, S. 404. [2] Briefe an Merck I, S. 108. [3] Gerber, N. Lex. III 789, nennt Gelsdorf im Jülichschen als seinen Geburtsort, ihm folgt Walter a. a. O. Im allgemeinen vgl. AMZ XII 857 ff. Walter S. 231 ff. [4] 1749 trat er in Wien in Jommellis Didone auf, Metastasio opp. post. I 359. [5] Über seine dortigen Erfolge vgl. Reichardt, Berl. musik. Ztg. 1805, I 278. Er verließ Lissabon kurz vor dem Erdbeben und ließ zum Dank für seine Rettung in Holzem eine Kapelle erbauen. [6] Hier traf er 1767 mit Naumann zusammen und soll auch die Fürstin Belmonte-Pignatelli durch seinen Gesang von ihrer schweren, durch den Tod ihres Gatten verursachten Melancholie geheilt haben. Gerber a. a. O. Caecilia V 44. [7] Selbstbiogr. I 14, 154.

vom Blatt zu singen und in der Kunst zu variieren und zu kadenzieren kundgab, vereinigte er einen gefühlvollen Vortrag, so daß „sein schönes Herz in seinem Gesange wiederzuhallen schien", und die einsichtigste Beurteilung und ruhigste Überlegung. Diesen Vorzügen gesellte sich noch die reinste und deutlichste Aussprache zu, so daß auch im größten Saale keine Silbe verloren ging. Freilich entging Schubart nicht, daß Raaffs Stimme bereits damals zu „schettern" anfing[1]. Am kritischsten verhielt sich innerhalb des allgemeinen Lobes wiederum Mozart, der ihn zuerst im „Günther von Schwarzburg" hörte und darüber dem Vater berichtet (14.—16. November 1777)[2]:

Hr. Raaff hat unter 4 Arien und etwa beyläufig 450 Täct einmal so gesungen, daß man gemerkt hat, daß seine Stimme die stärkste Ursach ist, warum er so schlecht singt. Wer ihn eine Arie anfangen hört und nicht in demselben Augenblick denckt, daß Raaff der alte vormals so berühmte Tenorist singt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es ist halt doch gewiß; ich habe es bey mir selbst bedenkt: wenn ich jetzt nicht wüßte, daß dies der Raaff ist, so würde ich mich zusammenbiegen vor Lachen, so aber — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und schmutze. Er war auch sein Lebtag, wie man mir hier selbst gesagt hat, kein Acteur; man müßte ihn nur hören und nicht sehen: er hat auch gar keine gute Person nicht[3]. In der Opera mußte er sterben, und das singend, in einer langen, langen, langen, langsamen Aria, und da starb er mit lachendem Munde und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Flut. Wendling im Orchestre, ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte, daß es unnatürlich seye so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm: Haben sie eine kleine Geduld, jetzt wird er bald hin seyn, denn ich höre es. Ich auch, sagte er und lachte.

Nachdem er ihn öfter gehört hatte, ließ er seiner Kunst mehr Gerechtigkeit wiederfahren, doch war seine Weise zu singen ihm nicht einfach genug. In einem Brief aus Paris (12. Juni 1778[4]) gibt er ausführlicher sein Urteil ab, dem man anmerkt, daß er dem trefflichen Manne, den er liebte, nicht zu nahe treten und doch auch seine Überzeugung nicht verleugnen mag:

Hier als er im Concert spirituel debutirte, sang er die Scene von Bach: Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritsache ist, und da

[1] Ästhetik S. 136 f. [2] B I 118. [3] Nach Bonner Tradition (Aufz. des alten Fischer, über welchen vgl. Thayers Beethoven I², Anh. S. 407 ff.) war Raaff ein ziemlich großer, hagerer Mann mit schwarz-bräunlichen, schönen Gesichtszügen [D.]. [4] B I 197 ff.

hab ich ihn das erstemal singen gehört. Er hat mir gefallen — das ist in dieser Art zu singen, aber die Art an sich selbst, die Bernacchische Schule, die ist nicht nach meinem gusto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich lasse zu, daß er, als er jünger und in seinem Flor war, seinen Effect wird gemacht haben, daß er wird surprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir ists zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt ist, wenn er so kleine Sachen singt, so gewisse Andantino, wie er auch so gewisse Arien hat, da hat er so seine eigene Art. Jeder an seinem Ort. Ich stelle mir vor, daß seine Hauptforce war die bravura, welches man auch noch an ihm bemerkt, so wie es sein Alter zuläßt, eine gute Brust und langen Athem — und dann diese Andantino. Seine Stimme ist schön und sehr angenehm. Wenn ich so die Augen zumache wenn ich ihn höre, so finde ich an ihm vieles gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaffs Stimme noch angenehmer vorkommt. — — Meißner hat wie Sie wissen die üble Gewohnheit, daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, — — nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) aber doch besser als der Raaff. Was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raaff Meister, und dann seine gute und deutliche Aussprach, das ist schön, und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino oder kleine Canzonette. Er hat vier teutsche Lieder gemacht, die sind recht herzig.

Daß Raaff zwar ein guter Sänger, aber kein »acteur« war, war allgemein bekannt. Im Leben war er eine sittlich makellose und religiöse Natur, deren moralische Anschauungen ebenso streng waren wie die künstlerischen. Mitunter polterte er wohl derb heraus, war aber im Grunde gutmütig und wohlwollend, ein treuer Freund und bis zur eigenen Aufopferung wohltätig. Es ist bezeichnend für Mozarts offenes Wesen, daß er dem Menschen und Freunde ebenso aufrichtig zugetan war wie er den Künstler kritisierte.[1]

Neben Raaff zeichnete sich auch sein Schüler Frz. Hartig (geb. 1750) als Tenorist aus.[2]

Mit der Mannheimer Kirchenmusik dagegen ist Schubart gar nicht

[1] Raaff lebte, nachdem er in Mozarts Idomeneo 1781 zuletzt aufgetreten war, zurückgezogen im Verkehr mit wenigen Freunden, zwischen Andachtsübungen und Lektüre seine Zeit teilend, in München und starb dort 1797. [2] „Wir hatten dieser Tage den virtuoso Hartig hier", schreibt Jacobi an Wieland (8. Juni 1777, I, S. 272), „Du solltest diesen Menschen singen hören! Das Rezitativ aus der Alceste: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage — haben wir viermal exekutiert. Ich wünschte Dir die Freude, nur dieses Rezitativ von diesem Sänger zu hören". Vgl. auch Mozarts oben angeführten Brief.

einverstanden. Er findet sie zu weichlich und opernhaft: „nichts ist profaner als ein Lamm Gottes im girrenden neuwelschen Geschmacke, ohne Himmelsgefühl hergelallt, und ein Kyrie, das in schnellen, leichtfertigen Takten und Tönen wie eine Theaternymphe daherfaselt.“ [1] Auch Holzbauers Kirchenwerke stellt er unter seine Opern; sie sind ihm zu wenig kontrapunktisch [2]. Er übersieht dabei freilich den selbständigen poetischen Kopf, der auch aus den Messen spricht, die „anmutige Frömmigkeit, die der Tiefe nicht entbehrt und sich in der Form knapp, aber mannigfaltig und immer mit sicher berechneter, schöner Wirkung äußert“ [3]. Mozart sprach sich auch hier anerkennender aus (4. November 1777) [4]: „Er schreibt sehr gut, einen guten Kirchenstil, einen guten Satz der Vokalstimmen und Instrumenten und gute Fugen“.

Wohl aber war er über den Verfall des Kirchenchors in Mannheim ganz entsetzt; eine seiner Messen dort aufzuführen schien ihm unmöglich [5]:

Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch alles kurz seyn. — Wegen dem Kirchenstil? — Nichts weniger, sondern weil man hier jetzt bey dermaligen Umständen hauptsächlich für Istromenti schreiben muß, weil man sich nichts schlechters gedenken kann, als die hiesigen Vocalstimmen. 6 Soprani, 6 Alti, 6 Tenori und 6 Bassi zu 20 Violini und 12 Bassi, verhält sich just wie 0 zu 1; nicht wahr Hr. Bullinger? Dies kommt daher: die Welschen sind hier jetzt miserable angeschrieben. Sie haben nur 2 Castraten hier, und die sind schon alt. Man läßt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben [6], die sie haben, sind elendig, die Tenor und Baß wie bei uns die Todtensinger.

Noch schlechter war es mit der Orgel bestellt, und über die beiden Hoforganisten gießt er die volle Schale seines Spottes aus:

2 Organisten haben sie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigenst nach Mannheim zu reisen. Ich habe Gelegenheit gehabt, sie recht zu hören; denn hier ist es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dann allezeit spielen. Das erste Mal habe ich den zweyten gehört, und das anderte Mal den ersten. Ich schätze aber nach meiner Meynung den 2 ten noch mehr als den ersten; denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich, wer ist der, welcher die Orgl schlägt? Unser zweyter

[1] Selbstbiogr. I 14, 155. Walter S. 180 ff. [2] Ästhetik S. 132. [3] Kretzschmar DT VIII, S. XII. [4] B I 104. [5] B I 104 f. [6] Darauf geht Wielands Bemerkung von den „verkleideten Schuljungen“ bei den Chören (Abderiten I 3, c. 5).

Organist. Er schlägt miserable. Wie ich den Andern hörte, wer ist denn der? — Unser erster. Der schlagte noch miserabler. Ich glaub, wenn man sie zusammen stößte, so würde noch was Schlechteres herauskommen. Es ist zum Todtlachen, diesen Herren zuzusehen. Der zweyte ist bey der Orgl wie das Kind beim Dreck; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der erste hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgl hingestanden und habe ihm zugesehen, in der Absicht, ihm etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey einer jeden Note in alle Höhe auf. Was aber seine Force ist, ist, daß er 6 stimmig spielt, meistentheils aber quintstimmig und octavstimmig! er läßt auch oft für Spaß die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er ist völlig Herr über seine Orgl.

Noch größeren Ruhm als die deutsche Oper hatte sich aber die Mannheimer Instrumentalmusik erworben; das dortige Orchester galt nach dem einstimmigen Urteil als das erste in Europa. Es war stärker und vollständiger besetzt, namentlich in den Bläsern, als sonst üblich war[1], vor allem verfügte es seit 1759 über die in Deutschland damals noch sehr seltenen Klarinetten[2]. „Ach wenn wir doch nur auch Clarinetti hätten!" schreibt Mozart (3. Dezember 1778)[3]. „Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten einen herrlichen Effekt macht."

Noch mehr aber als die starke Besetzung wurde an diesem Orchester die neue Art des Vortrags gelobt[4]. Man fand hier das piano und forte in den verschiedensten Abstufungen wiedergegeben und besonders das Crescendo und Diminuendo in einer ganz neuen Weise ausgeführt, die von den übrigen Orchestern höchstens das Stuttgarter unter Jommelli erreichte[5]; auch waren Saiten- und Blasinstrumente

[1] Eine Übersicht des Orchesters aus dem Jahre 1756 bei Marpurg, Hist.-krit. Beitr. II 567 (vgl. H. Riemann DTB III 1, XV), aus dem Jahre 1767 bei Hiller, Wöch. Nachr. II 167 ff. Vgl. Walter S. 207 ff. Mozart schreibt seinem Vater (4. November 1777): „Das Orchester ist sehr gut und stark; auf jeder Seite 10 bis 11 Violin, 4 Bratschen, 2 Oboe, 2 Flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 Violoncelli, 4 Fagotti, 4 Contrabassi und Trompeten und Pauken". Für die starken Trompetenchöre waren im Opernsaal auch hier (S. 229) zwei Tribünen gebaut. [2] Darüber vgl. oben S. 228. Jahns Behauptung (I[4] 434 f.), Mozart habe in Mannheim die Klarinette zuerst als Orchesterinstrument kennen gelernt, ist darnach zu berichtigen. Burney (Reise II 74) bemängelt nur die nicht ganz reine Intonation der Blasinstrumente, an der freilich alle ihm bekannten Orchester litten. [3] B I 272. [4] Burney, Reise II 74. Schubart, Selbstbiogr. I 14, S. 152 f. AMZ I 882. [5] Reichardt sagt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden I, S. 11)

in einer ganz neuen Weise miteinander verschmolzen[1]. Kurz, das Mannheimer Orchester war Gegenstand allgemeiner Bewunderung[2]. Der Kurfürst selbst wußte seinen Wert wohl zu schätzen, es mußte in seinen regelmäßigen Musiken spielen, an denen er sich selbst beteiligte (S. 323), und in diesen Konzerten ist denn auch ein gutes Stück deutscher Sinfoniegeschichte gemacht worden.

Neu war in dieser Kapelle schon die Besetzung. 1756 finden wir die ungewöhnlich starke Zahl von 20 Geigen gegenüber je 4 Bratschen und Celli und 2 Bässen, dagegen nur je 2 Oboen, Flöten und Fagotte und 4 Hörner. Dieses Verhältnis von Bläsern und Streichern ist ganz modern, nach älterem Brauche[3] hätten zu einem solchen Streichkörper je 10 Oboen und Fagotte gehört. Schon dadurch kam eine ganz neue Art des Vortrags zustande, der an die Stelle der alten Registerdynamik die moderne Übergangsdynamik setzte[4] und ein ganz anderes Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern begründete, und daß diese neue Vortragsweise nicht bloß am Technischen haften blieb, sondern tief in das Leben der Komposition selbst eingriff, ist bereits gezeigt worden[5]. Jetzt ging es auch nicht mehr an, den Vortrag dem freien Ermessen des Dirigenten zu überlassen. Die Mannheimer Sinfoniker sind auch darin Bahnbrecher einer neuen Zeit geworden, daß sie im Gegensatz zu der früheren Sparsamkeit mit Vortragszeichen die Dynamik genau vorschreiben; der Dirigent tritt damit eine seiner wichtigsten bisherigen Befugnisse an den Komponisten ab. Auch eine andere Hauptstütze der älteren Musik, der Basso continuo, wurde in

---

vom Berliner Orchester: „Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tones oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ganze Schattierung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführt wird, von diesem will ich hier gar nicht reden, denn Hasse und Graun haben sich desselben niemals bedient". Er erzählt, daß, als Jommelli es zum erstenmal anwandte, sich die Zuhörer beim crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Atem ausgeblieben wäre; und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden. [1] Schubart, Ästhetik S. 130. [2] Schubart, Ästhetik S. 130: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein forte ist ein Donner, sein crescendo ein Katarakt, sein diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein piano ein Frühlingshauch". [3] Vgl. die Zusammenstellung bei Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker S. 270 ff. [4] A. Heuß in der Riemann-Festschrift S. 435 ff. [5] S. 336.

Mannheim zwar nicht ganz beseitigt, aber doch stark erschüttert[1]: die Stücke mit ausgearbeiteten Mittelstimmen beginnen sich zu mehren.

Der Vater aller dieser Neuerungen, Joh. Stamitz, war zwar zu Mozarts Zeiten längst tot, aber seine zahlreichen Schüler und Nachfolger (S. 339) verstanden es, seine Tradition mit dem größten Erfolge fortzusetzen. Noch immer fanden sich in der Mannheimer Kapelle die trefflichsten Künstler zusammen: Cannabich, die beiden Toeschi, Fränzl, Cramer als Violinspieler, Carl Stamitz als Bratschist, Wendling als Flötist, Lebrun und Ramm als Oboisten, W. Ritter als Fagottist, F. Lang als Hornist gehörten zu den ersten Virtuosen ihrer Zeit. Die nicht leichte Aufgabe, einer solchen Künstlerschar gegenüber die alte Orchesterdisziplin aufrecht zu erhalten, war nach Joh. Stamitz' Tode seinem Schüler Christian Cannabich (1731—1798) zugefallen. Er war zu seiner Ausbildung in Italien gewesen und hatte dort bei Jommelli studiert[2]. Seit 1775 wirkte er neben dem eigentlichen Kapellmeister Holzbauer als Dirigent, was ebenfalls auf die bevorzugte Stellung des ersten Geigers in Mannheim hindeutet. Cannabich war ein talentvoller Komponist[3], aber seine Hauptstärke lag, der Schulung durch Stamitz gemäß, in seiner Tätigkeit als Anführer des Orchesters, als Solospieler und als Lehrer. Die meisten Geiger des Mannheimer Orchesters waren seine Schüler, was natürlich ungemein zur Einheitlichkeit des Vortrages beitrug. Er hatte alle Mittel und Bedingungen von Orchestereffekten untersucht und vervollkommnete die Technik des Geigenspiels besonders, um tüchtige Ripienspieler zu bilden. Da er mit Einsicht und angebornem Dirigententalent[4] „das beste deutsche Herz"[5] und den Ruf eines sittlichen, nüchternen Lebenswandels vereinigte, besaß er die Achtung und Zuneigung seiner Kapelle und war so imstande, ihren Leistungen den höchsten Grad von Vollendung zu geben.

[1] H. Riemann, DTB III 1, 5, XVII f. Das Marpurgsche Verzeichnis erwähnt bezeichnenderweise keinen Cembalisten. [2] Dieser von Hiller (Wöch. Nachr. 1767, 21. Sept.) bezeugte Unterricht hat jedoch nicht von 1760—1763 gedauert (wie noch Walter S. 212 annimmt), da Jommelli um diese Zeit in Stuttgart wirkte, sondern fällt schon in die Jahre 1753—1754 (vgl. A. Sandberger in der Festschrift für H. Kretzschmar 1918, S. 130). Er ist übrigens wegen des geschichtlichen Parallelverhältnisses von Jommelli und den Mannheimern bezüglich des Crescendos wichtig. [3] Außer Opern und Sinfonien schrieb er auch Ballette, vgl. AMZ 1870, 310 ff. und H. Riedecken, J. G. Noverre 1918, S. 56. [4] Schubart, Ästhetik S. 137. Mus. Alman. f. 1782, S. 6 f. [5] Schubart, Selbstbiogr. I 14, 152. AMZ V 276.

So war der europäische Ruf des Mannheimer Musiklebens wohl begründet. In der Oper sind die italienischen Grundlagen[1] freilich auch hier nicht erschüttert worden, so wichtig der Vorstoß war, den man mit der Wahl deutscher Stoffe und namentlich mit einem deutschen Sängerpersonal gegen die italienische Herrschaft unternahm. Aber auch die französischen Einflüsse, denen sich die italienische Schule Hasses damals mit Bewußtsein unterwarf, kamen in Mannheim, der geographischen Lage der Pfalz und den Neigungen des Kurfürsten entsprechend, mit besonderer Stärke zu Worte, und die Mannheimer Künstler hatten von Karl Theodors Verbindung mit Paris die mannigfachsten Anregungen und Vorteile. Was endlich in der Oper nicht voll gelang, glückte dem Genie von Joh. Stamitz in der Instrumentalmusik: Mannheim zu einem Hauptort der gesamten deutschen Produktion zu machen.

Es war eine glückliche Fügung des Schicksals, daß Mozart gerade noch diese literarische und musikalische Blütezeit in Mannheim erleben und auf sich wirken lassen konnte, ehe sie durch die Verlegung des Hofes nach München ein jähes Ende nahm. Aber wir sahen auch, daß er sich, im Gegensatz zu Schubart, der fortwährend in Begeisterung schwelgte, sein selbständiges und kritisches Urteil bewahrte. Trotz der Empfänglichkeit seines Wesens für neue künstlerische Eindrücke hat er sich durch diesen Reichtum keinen Augenblick beschränkt oder bedrückt gefühlt. Er verkehrte mit den Mannheimer Größen wie mit seinesgleichen, liebenswürdig und gewinnend, aber offen und selbstbewußt. Gleich anfangs wunderte er sich, daß man ihm als einem schon Bekannten nicht mit mehr Achtung entgegenkam. Am Tage nach seiner Ankunft lernte er den Geiger Chr. Danner (geb. 1745) bei Cannabich kennen und ging mit ihm in die Probe, wo ihn ein Teil der Musiker ziemlich verständnislos und wohl gar mit schlecht verhehltem Spott über sein unscheinbares Äußeres empfing — ein Punkt, in dem Mozart zeitlebens sehr empfindlich war. Wichtiger aber ist, daß er hier um ein Haar Zeuge einer Aufführung von Händels Messias geworden wäre. Mannheim war nach Berlin und Hamburg die dritte deutsche Stadt, die es mit dem Händelschen Werke versuchte[2]. Der Dirigent war der Mozart gründ-

[1] Ein Verzeichnis aller aufgeführten Opern, Oratorien, Ballette usw. bei Walter S. 362 ff. Über das Mannheimer Musikleben von 1765 vgl. auch den Brief Pascal Taskins SIMG XII 239 f. [2] Vgl. M. Seiffert, JP 1916, 61 ff.

lich unsympathische Abt Vogler; er begnügte sich freilich nur mit dem ersten Teile des Oratoriums und ließ den zweiten weg, „weil diese trockene Musik kein Zuhörer aushalten will“[1], auch wurde der erste Teil in einer geradezu unglaublichen Paraphrase im Stil eines italienischen Operntextes aufgeführt[2]. Voran ging ihm ein Magnificat von Vogler selbst, das Mozart bei jener Probe derart ermüdete, daß er vor dem Beginn des Händelschen Werkes wegging; es hat ihn anscheinend auch abgeschreckt, die Aufführung am 1. November zu besuchen, und er zog es vor, an diesem Tage „dem Hochamt in der Kapelle“ anzuwohnen[3]. So kam er halb durch Zufall um den Besuch dieser trotz aller Unzulänglichkeit immerhin denkwürdigen Messiasaufführung; von einer gleichgültigen Haltung gegenüber Händel aber kann unter diesen Umständen nicht die Rede sein.

Dagegen gewann er sich bald durch seine Persönlichkeit und durch seine künstlerischen Leistungen die Herzen der Mannheimer Musiker vollständig. Nach den Salzburger Erfahrungen berührte ihn ihr weit höherer Bildungsstand besonders angenehm, auch fand er hier einen Verkehr zwischen Fürsten und Künstlerschaft, der in seiner Ungezwungenheit das gerade Gegenteil der Salzburger Verhältnisse war. Bald stand er, wie vordem Schubart[4], in ihrem geselligen Kreise mitten drin, freilich entdeckte er gleich jenem[5] sehr bald, daß das leichtfertige Treiben des Hofes bereits auch einzelne Künstler angesteckt hatte.

Zu einer herzlichen Freundschaft und zu täglichem Verkehr, an dem auch die Mutter teilnahm, kam es mit Cannabich. Mozart speiste oft mittags in dessen Hause und bald auch abends. Diese Abende verliefen unter angeregtem Plaudern und Musizieren, darauf pflegte Wolfgang ein Buch aus der Tasche zu ziehen und zu lesen. Für die muntere Laune, die bei diesen Zusammenkünften herrschte, spricht Wolfgangs humorvolle Beichte vom 14. November 1777:[6]

Ich, Johannes Chrisostomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart gebe mich schuldig, daß ich vorgestern und gestern (auch schon öfters) erst bey der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin und daß ich von 10 Uhr an bis zur benennten Stund beym Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, seiner Gemahlin und Tochter, Herrn Schatz-

[1] Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II 280. [2] Seiffert a. a. O. 65. [3] B I 104. [4] Selbstbiogr. I 14, S. 152. [5] Selbstbiogr. I 14, S. 162. R[isbeck,] Briefe I 341. [6] B I 116 f.

meister, Ramm und Lang, oft nicht schwer, sondern ganz leichtweg gereimet habe, und zwar lauter Sauereyen, und zwar mit Gedanken, Worten und — — aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht so gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädlführerin, nämlich die sogenannte Lisel[1], mich gar so sehr darzu animiret und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen, daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich bekenne alle diese meine Sünden und Vergehungen von Grund meines Herzens, und in Hoffnung sie öfters bekennen zu dürfen nimm ich mir kräftig vor, mein angefangenes sündiges Leben noch immer zu verbessern. Darum bitte ich um die heilige Dispensation, wenn es leicht seyn kann; wo nicht, so gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch seinen Fortgang, lusus enim suum habet ambitum spricht der selige Sänger Meißner Cap. 9 p. 24, weiters auch der heilige Ascenditor, Patron des Brennsuppen Coffe, der schimmlichten Limonade, der Mandlmilch ohne Mandeln, und insonderheitlich des Erdbeer-Gefrornen voll Eisbrocken, weil er selbst ein großer Kenner und Künstler in gefrornen Sachen war.

Daß er beim Musizieren nicht fehlte, versteht sich von selbst; gleich in den ersten Tagen spielte er dort einmal seine sechs Sonaten alle hintereinander fort. Cannabich erkannte und würdigte das außerordentliche Talent und machte es sich wohl auch bei passender Gelegenheit nutzbar, wie wenn Wolfgang ihm gut spielbare Klavierauszüge seiner Ballette machte. Aber keineswegs war Eigennutz der Grund seines Wohlwollens; er sowohl als seine Frau liebten Wolfgang aufrichtig wie einen Sohn, nahmen mit Eifer an seinem Wohlergehen teil und bewährten sich ihm jederzeit als treue Freunde. Der Magnet, der Mozart gleich anfangs in dies Haus zog und eine Zeitlang dort fesselte, war Cannabichs älteste Tochter Rosa, die damals dreizehn Jahr alt war, „ein sehr schönes, artiges Mädl", wie er sie dem Vater beschreibt (6. Dezember 1777). „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit"[2]. Den Tag nach seiner Ankunft (31. Oktober) spielte sie ihm etwas vor; er fand, daß sie ganz artig Klavier spiele und fing an einer Sonate für sie zu arbeiten an, um Cannabich eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Das

[1] Cannabichs Tochter Elisabeth. [2] B I 138. Daß sie damals sehr anziehend war, bezeugt auch eine Äußerung des Malers Kobell in einem ungedruckten Brief an Dalberg: „Wie viel solcher süßer, unschätzbarer Augenblicke schenkte mir der Himmel in dem lieben Umgang mit der schönen Rose Cannabich. Ihre Erinnerung ist meinem Herzen ein Eden!" Eine begeisterte Schilderung gibt der Musik. u. Künstleralm. f. 1783, S. 27 f. Später (1786) wird sie als Mad. Schulz erwähnt.

erste Allegro wurde auf denselben Tag fertig. „Da fragte mich der junge Danner," berichtet er dem Vater weiter, „wie ich das Andante zu machen im Sinne habe. — Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Rose machen. — Als ich es spielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach; es ist auch so: wie das Andante, so ist sie." Am 8. November schrieb er bei Cannabichs das Rondo — „folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen". Beim Einstudieren dieser Sonate fesselte ihn ihr Talent um so mehr, als er ihr Spiel vernachlässigt fand. „Die rechte Hand ist sehr gut, aber die linke ist leider ganz verdorben. — Wenn ich jetzt ihr förmlicher Meister wäre, so sperrte ich ihr alle Musikalien ein, deckte ihr das Klavier mit einem Schnupftuch zu und ließe ihr so lang mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langsam, lauter Passagen, Triller, Mordanten usw. exerzieren, bis die Hand völlig eingericht wäre, denn hernach getrauete ich mir eine rechte Klavieristin aus ihr zu machen[1]." Es kam dann auch zu einem förmlichen Unterricht; er gab dem jungen Mädchen täglich eine Stunde und war mit dem Erfolg sehr zufrieden. „Gestern hat sie mir wieder ein recht unbeschreibliches Vergnügen gemacht," schreibt er (6. Dezember 1777), „sie hat meine Sonate ganz vortrefflich gespielt. Das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spielt sie mit aller möglichen Empfindung; sie spielt sie aber auch recht gern." Der kundige Vater fand (11. Dezember 1777) die Sonate sonderbar; es sei etwas „vom vermanierten Mannheimer goût" darinnen, doch nur so wenig, daß seine gute Art dadurch nicht verdorben werde[2].

Auch mit dem ausgezeichneten Flötisten Joh. Bapt. Wendling, der seit 1754 in der Kapelle war und ein angenehmes Haus machte, trat er bald in näheren Verkehr. Cannabich führte ihn dort ein. Da war alles von der größten Höflichkeit:

---

[1] B I 117. [2] Diese Sonate ist aller Wahrscheinlichkeit die C dur-Sonate K.-V. 309, wie Nottebohm, Köchel, Deiters und neuerdings A. Heuß (ZIMG IX 277 ff.) vermuten. L. Scheibler dagegen (Rheinlande 1906) nimmt K.-V. 311 an. Ausschlaggebend scheinen mir Mozarts Worte (B I 117) zu sein: „Das Andante ist voll expression und muß accurat mit dem gusto, forte und piano gespielt werden". Nun ist das Andante von K.-V. 309 der an Vortragszeichen reichste Satz aller dieser Werke: nur 12 von seinen 79 Takten entbehren eines dynamischen Zeichens, und manche davon sind tatsächlich Belege für jenen „vermanierten goût", von dem der Vater spricht.

Die Tochter [Auguste], welche einmal Maitresse von dem Kurfürsten war, spielt recht hübsch Clavier[1]. Hernach habe ich gespielt. Ich war heute in einer so vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beschreiben kann, ich habe nichts als aus dem Kopfe gespielt und drey Duetti mit Violine, die ich mein Lebetag niemalen gesehen und deren Autor ich niemalen nennen gehört habe. Sie waren allerseits so zufrieden, daß ich — die Frauenzimmer küssen mußte. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn sie ist gar kein Hund[2].

Er komponierte der Mlle. Gustl, welche Wieland einer Madonna von Raffael oder Dolce so ähnlich fand, daß man sich kaum erwehren könne, ihr ein Salve Regina zu adressieren[3], auch gleich ein französisches Lied. Sie hatte ihm den Text gegeben und trug es unvergleichlich vor, so daß es alle Tage „beim Wendling" gesungen wurde, wo sie „völlig Narren darauf waren". Er versprach ihr, deren noch mehr zu machen, von denen eins wenigstens später auch angefangen wurde[4]. Auch für die Mutter, Dorothea Wendling, wurde eine Arie mit Rezitativ wenigstens skizziert; sie hatte sich den Text aus Metastasios Didone (II, 4) Ah! non lasciarmi no bell' idol mio selbst ausgesucht, und war ebenso wie die Tochter „ganz närrisch auf diese Arie". Da Mozart in seinen Skizzen die Singstimme und den Baß vollständig auszuschreiben, auch wohl einzelne Züge der Begleitung anzudeuten pflegte, konnte man nach einem solchen Entwurf die Arie singen und allenfalls begleiten[5]. Und Wendling selbst ging auch nicht leer aus; wir erfahren, daß bei Cannabich ein Konzert von ihm probiert wurde, zu dem Mozart ihm die Instrumente gesetzt hatte (22. November 1777). Er hatte gegen die Flöte eine Abneigung und gegen die Flötisten ein Mißtrauen, aber mit Wendling machte er eine Ausnahme. „Ja wissens", sagte er zu dessen Bruder, der ihn damit neckte, „das ist was anders beim Herrn Bruder. Der ist erstens kein so Dudler, und dann braucht man bei ihm nicht jedesmal Angst zu haben, wenn man weiß, jetzt soll der eine Ton kommen, ist er wohl so viel zu tief oder zu hoch — schauens, da ists immer recht, er hat 's Herz und die Ohren und das Zungenspitzl am rechten Ort und glaubt nicht, daß mit dem bloßen Blasen

[1] Schubart, Ästhetik S. 144. Nach B I 136 war sie stets kränklich. [2] B I 109 f. [3] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 192. Vgl. Briefe von Gleim und Heinse I, S. 424. [4] Die beiden französischen Lieder Oiseaux, si tous les ans und Dans un bois solitaire (K.-V. 307, 308, S. VII. 9, 10) werden diese in Mannheim komponierten sein. [5] Sie ist später ausgeführt worden (K.-V. 486 a, S. XXIV. 61).

und Gabelmachen schon was ausgerichtet sei, und dann weiß er auch, was Adagio heißt“ [1].

Dem Oboisten Friedr. Ramm (geb. 1744), den er bei Cannabich traf und wegen seines guten Blasens und feinen, hübschen Tones schätzte, schenkte er gleich sein Oboenkonzert, worüber er vor Freude „närrisch wurde“ (4. November 1777) [2]. Er machte es zu seinem »cheval de bataille«, spielte es in demselben Winter fünfmal (13. Februar 1778), es gefiel sehr, „obwohl man wußte, daß es von mir war“. Aber auch als Orgel- und Klavierspieler machte sich Mozart bekannt, während wir von seinem Violinspiel nichts mehr hören. Von seinem Orgelspiel schickt er dem Vater am 13. November 1777 einen launigen Bericht [3]:

Vergangenen Sonntag spielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, spielte das Ende davon, und nachdem der Priester das Gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier so gewöhnlichen war, so guckte alles um, und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt. — Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte [Konzertmeister] Toeschi und Wendling stunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen; es stund dann und wann pizzicato, da gab ich allzeit den Tasten Bazln. Ich war in meinem besten Humor. Anstatt dem Benedictus muß man hier allzeit spielen; ich nahm also den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Auf die letzt nach dem Ite missa est spielte ich eine Fugue. Das Pedal ist anderst als bei uns, das machte mich anfangs ein wenig irre, aber ich kam gleich drein.

Als die neue Orgel in der lutherischen Kirche probiert wurde (18. Dezember), wozu man alle Kapellmeister einlud, kam ein vornehmer Lutheraner, wie die Mutter schreibt, und lud den Wolfgang mit aller Höflichkeit ein. Er fand sie sehr gut, sowohl im Pieno als in einzelnen Registern; nur mit Vogler, der sie spielte, war er nicht zufrieden, deshalb spielte er selbst auch nicht viel, nur ein Präludium und eine Fuge, nahm sich aber gleich vor, in der nächsten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen, und dann wollte er „sich auf der Orgel köstlich divertieren“. Auch in der reformierten Kirche, deren Orgel als eine ganz ausgezeichnete gepriesen wird [4], spielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor.

[1] Wolzogen, Rezensionen 1865, Nr. 6, S. 82. Vgl. Schubart, Ästhetik S. 143. [2] B I 103. Das Konzert ist leider nicht erhalten. [3] B I 114. [4] Schubart, Selbstbiogr. I 14, 147.

Wie große Bewunderung er als Klavierspieler erregte, berichtete die Mutter (28. Dezember 1777)[1]:

Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt; er spielet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich traktiren, daß man es noch niemals so gehört hat; mit einem Wort, Jedermann sagt, der ihn hört, daß seines gleichen nicht zu finden sey. Obwohl hier Beecké gewesen, sowie auch Schubart, so sagen doch alle, daß er weit darüber ist in der Schönheit und gusto und Freiigkeit; auch daß er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, das bewundern sie alle auf das höchste.

In Mannheim trat das Klavierspiel gegen die Virtuosität auf den Orchesterinstrumenten zurück, so daß Peter Winter, als ein echter Zögling der Mannheimer Kapelle, gar nicht Klavier spielen konnte und an diesem Geklimper, wie er es unter Freunden nannte, nie Geschmack fand[2]. Doch fehlte es Mozart nicht an Gelegenheit, sich mit anderen Klaviervirtuosen zu messen. Der Abbé Joh. Fr. Xav. Sterkel (1750—1817), einer der berühmtesten Klavierspieler jener Zeit, kam während Mozarts Anwesenheit von Mainz, wo er Pianist und Kaplan des Kurfürsten war[3], nach Mannheim. „Vorgestern auf den Abend", berichtet er dem Vater (26. November 1777)[4], „war ich al solito beim Cannabich und da kam der Sterkel hin. Er spielte fünf Duetti, aber so geschwind, daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und nicht auf den Takt; es sagten es auch alle. Die Mlle. Cannabich spielte das sechste und in Wahrheit besser als der Sterkel." Was ihm an Sterkel mißfiel, das Bestreben, durch rasches Tempo und noch dazu beim a vista Spielen zu imponieren, während es doch nur ein Notbehelf war, die Mängel eines künstlerischen Vortrages zu verdecken, das tadelte er auch an dem Spiel Voglers (1749—1814), des einzigen Mannheimer Klaviervirtuosen, und ungleich härter. Er erzählt seinem Vater (17. Januar 1778), wie er bei einer großen Gesellschaft mit Vogler zusammengetroffen sei[5]:

Nach Tische ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte sie spielen und er accompagnirte mir auf den andern Claviere dazu. Ich mußte auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. vor dem Tische hat er mein Concert (welches die Mademoiselle vom Hause spielt und das von der Litzau ist [XVI. 8]), prima vista herabge-

[1] B IV 334. [2] AMZ XXVIII 466. [3] M. M. v. Weber, C. M. v. Weber I 1864, S. 248. [4] B I 125. [5] B I 152 f.

handelt[1]. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß spielte er meistens anders als es stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Ja, was ist denn das? so ein prima vista spielen und — ist bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meine diejenigen, die würdig sind so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als er. Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Übrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es jemand sieht oder hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge ꝛc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt. Seine Applicatur ist auch miserabel: der linke Daumen ist wie beym seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger und Daumen.

Daraus spricht eine starke Abneigung gegen den berühmten Mann, aus der Mozart auch sonst nie ein Hehl gemacht hat[2]. Persönlich hatte er sich über ihn nicht zu beklagen; „der Herr Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen", schreibt er dem Vater (17. Januar 1778)[3], „indem er mich schon oft geplagt hatte, zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmut besiegt und hat mir die erste Visite gemacht". Neid kann der Grund von Mozarts Antipathie nicht gewesen sein, denn von diesem Musikantenlaster war er zeitlebens gänzlich frei. Auch die Abneigung des Orchesters gegen Vogler scheint ihn, wenigstens nicht in erster Linie, zu seinem Verhalten bestimmt zu haben. Dieses betrachtete Vogler als einen Eindringling, der seine angenehme Stellung in Mannheim erschlichen, Anderer Rechte gekränkt habe und gegen verdiente Männer wie Holzbauer

[1] „In Absicht des Spielens vom Blatt weg", heißt es Musik. Real-Zeitg. 1788, S. 61, „ist Vogler vielleicht unvergleichbar und der einzige". Vgl. Musik. Korresp. 1790, S. 119, 1792, S. 379. Schubart, Ästhetik S. 133 ff. Manche zogen Beecke und Mozart ihm ausdrücklich vor (Musik. Real.-Ztg. 1789, S. 262). [2] Am 4. November 1777 (B I 104) schreibt er: „Der H. Vizekapellmeister Vogler, der neulich das Amt machte (s. o.), ist ein öder musikalischer Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann." [3] B I 152.

Ränke spinne: man fand seine violetten Strümpfe, die ihm als päpstlichem Protonotar zukamen, bizarr[1], und daß er in Gesellschaften mit seinen Musikalien ein Gebetbuch mitschickte, daß er seine Besuche oft warten ließ, bis er seine Gebete verrichtet hatte, sah man als Aufspielerei an[2]; man klagte über seinen Hochmut, der nichts gelten lassen wollte, und fand seine eigenen Leistungen weit unter den Erwartungen, die er selbst rege machte. So war das Urteil über ihn in den Kreisen, die Mozart befreundet waren. Persönlich mag ihn allerdings der eitle und komödiantenhafte Zug in Voglers Wesen abgestoßen haben[3]. Vogler hatte viel von der Welt gesehen und sich dabei eine nicht unbeträchtliche allgemeine Bildung angeeignet. Aber er ist mit dem, was in seinem Innern gärte, niemals fertig geworden und zeitlebens eine unharmonische Erscheinung geblieben. Auch das mag Mozarts Abneigung erklären, wie es andererseits die Begeisterung des jungen Schumann begreiflich erscheinen läßt. In Voglers Kunst steht der Charlatan dicht neben dem wirklichen Künstler, Unausgeglichenes, ja Geschmackloses neben Bedeutendem, Rückständiges neben Dingen, die erst eine spätere Zukunft würdigen und weiterspinnen sollte. Kein Wunder, daß dieser Künstler sich in allen Sätteln gerecht fühlte: neben äußerlichen Modestücken, wie seinem als Seitenstück zu Beethovens Pastoralsinfonie wichtigen Hirtengemälde mit Sturm für die Orgel und seiner Chorode „Lob der Harmonie" steht seine trotz aller Scholastik doch charaktervolle C dur-Sinfonie von 1815 und namentlich seine Kirchenmusik, die, von einigen Seitensprüngen ins Demagogische abgesehen, sein übriges Schaffen, auch das dramatische, entschieden übertrifft. Besondere Bedeutung kommt ihm endlich als Theoretiker und Schulhaupt zu: J. H. Knecht, Danzi, P. Winter, Gänsbacher, C. M. v. Weber und G. Meyerbeer sind seine Schüler gewesen, was doch immerhin eine bedeutende Persönlichkeit voraussetzt. In der Geschichte der jungen Romantik spielt Vogler somit eine nicht wegzuleugnende, wichtige Rolle, war er doch einer der Wenigen, die zu jener Zeit mit Nachdruck auf die Bedeutung der nationalen Volksmusik einzelner Länder, z. B. der nordischen und slawischen, hingewiesen haben.

[1] Mus. Realzeitg. 1788, S. 70. [2] Ebda. S 77. Forkel, Mus. Almanach 1789, S. 135. [3] Vgl. die Biographien von J. Frölich, Würzburg 1845 und K. v. Schafhäutl, Augsburg 1887, und J. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken 1904, auch M. M. v. Weber a. a. O. I 77 f., Gottfr. Weber, Caecilia XV 40 f. und Walter a. a. O. S. 188 ff.

Mozart war, wie wir sahen, schon damals durchaus nicht der Mann, der sich selbst von guten Freunden in seinem künstlerischen Urteil bestimmen ließ. Jenes zwiespältige Wesen Voglers stieß seine ebenso ehrliche wie harmonische Natur von Anfang an ab; daß die Freunde seine Ansicht teilten, war ihm sicher erfreulich, aber nur als Bestätigung des eigenen Eindrucks. Wir müssen uns schon bei seinem Urteil beruhigen, wenn es in seiner echt Mozartschen Schärfe diesmal auch über das Ziel hinausschießt[1]. Daß er damit nicht hinter dem Berge hielt und sich auch dementsprechend benahm, versteht sich bei Mozarts Art von selbst. Ebenso gewiß ist freilich, daß Vogler sich dadurch empfindlich gekränkt fühlte. L. Mozart dachte in seinem Mißtrauen natürlich sofort wieder an ein geheimes „Entgegenarbeiten" Voglers, indessen geben Wolfgangs Briefe dafür keinen Anhalt[2]. Zu Voglers damaligem Mannheimer Anhang gehörte Peter Winter (1755—1826), seit 1775 Violinist in der Kapelle. Er war „Voglers beinahe einziger Freund und Gesellschafter, wenigstens Herzensfreund", und man bedauerte, daß er dessen Eitelkeit täglich Opfer brachte[3], obgleich er selbst später nie Voglers Schüler genannt sein wollte[4]. Er scheint damals eine Abneigung gegen Mozart gefaßt zu haben, die dieser später empfindlich fühlen mußte.

Den übrigen Mitgliedern der Kapelle wurde Mozart durch diese Stellung Vogler gegenüber nur noch vertrauter. Wendling dachte mit Ramm in den Fasten nach Paris zu reisen, wohin ihnen der Fagottist Ritter vorangehen sollte; sie wollten dort gemeinschaftlich Konzerte geben; ein Komponist und Klavierspieler wie Wolfgang war für sie der wünschenswerteste Gesellschafter, und Wendling schlug ihm vor, mitzugehen. Hier taucht also zum ersten Male der Plan einer Pariser Reise auf. Wolfgang ging sofort darauf ein und schrieb dem Vater (3. Dezember 1777[5]):

Wenn ich hier bleibe, so soll ich in der Fasten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm Oboist, welcher sehr schön bläst, Herrn Ballettmeister Lauchery[6] nach Paris. Hr. Wendling versichert mich, daß es mich nicht gereuen wird. Er war zweymal in Paris, er ist erst zurück-

[1] Vgl. die Beilage „Mozart und Vogler". [2] Die unbestimmte Äußerung in dem Briefe vom 10. Dezember 1777 (B I 142): „Ich weiß schon, wer die Ursache ist", genügt nicht. Vogler erkannte auch später Mozarts Größe an, vgl. Schafhäutl, AMZ 1778, 40 [D.]. [3] Musik. Korresp. 1788, 70. [4] AMZ 28, 354. [5] B I 133 f. [6] Seit 1774 erster Ballettmeister am Theater.

kommen. Er sagt: das ist noch der einzige Ort, wo man Geld und sich recht Ehre machen kann; Sie sind ja ein Mann, der alles imstande ist. Ich will Ihnen schon den rechten Weg zeigen. Sie müssen opera seria, comique, oratoire und Alles machen. Wer ein paar Opern in Paris gemacht hat, bekommt etwas gewisses das Jahr. Hernach ist das Concert spirituel, Académie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisdors bekömmt. Wenn man Lektion giebt, so ist der Brauch für 12 Lektionen 3 Louisdor. Man läßt hernach Sonaten, Trio, Quatuor stechen per souscription. Der Cannabich, Toeschi, die schicken viel von ihrer Musique nach Paris. Der Wendling ist ein Mann der das Reisen versteht. Schreiben sie mir Ihre Meynung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug scheint es mir, ich reise mit einem Mann der Paris (wie es jetzt ist) in und auswendig kennt; denn es hat sich viel verändert. Ich gebe noch so wenig aus, ja ich glaube, daß ich nicht halb so viel depensire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama hier bleiben würde und glaublicherweise bei Wendling im Hause. Den 12. dieses wird Hr. Ritter, der den Fagott sehr schön bläst, nach Paris reisen. Wenn ich nun allein gewesen wäre, hätte ich die schönste Gelegenheit gehabt; er hat mich selbst angesprochen. Der Ramm, Oboist, ist ein recht braver, lustiger, ehrlicher Mann, etwa 35 Jahr, der schon viel gereist ist und folglich viel Erfahrung hat. Die ersten und besten von der Musique hier haben mich sehr lieb und eine wahre Achtung, man nennt mich nie anderst als Hr. Kapellmeister.

Die Mutter war diesem Gedanken nicht abgeneigt; sie schreibt ihrem Manne (11. Dezember 1777)[1]:

Wegen den Wolfgang seiner Reise nach Paris mußt Du es bald bedenken, ob es Dir recht ist; es ist bey dieser Zeit nirgends nichts zu machen als zu Paris. Monsieur Wendling ist ein ehrlicher Mann, den jedermann kennt, er ist viel gereist und schon über 13 mal zu Paris gewesen, er kennt es inwendig und auswendig, und unser Freund Hr. von Grimm ist auch sein bester Freund, welcher ihm viel gethan hat. Also kannst Du Dich entschließen, was Du willst ist mir auch recht. Der Herr Wendling hat mich versichert, er will gewiß Vater über ihm seyn, er liebt ihm wie seinen Sohn, und solle so gut bey ihm aufgehoben seyn wie bey mir. Daß ich ihn selbst nicht gern von mir lasse, das kannst Du Dir einbilden und [wenn] ich allein nach Haus reisen müßte, so einen weiten Weg: das ist mir auch nicht lieb; allein was ist zu thun? einen so weiten Weg nach Paris zu machen ist für mein Alter beschwerlich und zu theuer. Dann einen vierten Theil bezahlt man leichter als alles allein.

Um diesen Plan auszuführen, war die notwendige Bedingung, daß Wolfgang in Mannheim blieb. Sein erstes Bestreben war denn auch darauf gerichtet, sich dem Kurfürsten für eine Anstellung in

[1] B IV 328.

der Kapelle zu empfehlen, und seine Freunde waren ihm dabei ernstlich behilflich. Gleich nach seiner Ankunft führte ihn, wie er berichtet (4. November 1777), Holzbauer beim Intendanten Graf Savioli ein, wo zufällig auch Cannabich anwesend war[1].

Hr. Holzbauer sagte auf welsch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bey seiner Churfürstl. Durchlaucht hören zu lassen; ich bin schon vor 15 Jahren hier gewesen, ich war dort 7 Jahre alt; aber nun bin ich älter und größer geworden, und so auch in der Musik. Ah, sagte der Graf, das ist der — —, was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich stellte mich aber, als wenn ich es nicht hörte, ließ mich mit Andern in Discours ein, ich merkte aber, daß er ihm mit ernsthafter Miene von mir sprach. Der Graf sagte dann zu mir: Ich höre, daß Sie so ganz passabel Clavier spielen. Ich machte eine Verbeugung.

Es waren gerade Galatage; am ersten stellte Graf Savioli Wolfgang der Kurfürstin vor, die ihn sehr gnädig aufnahm und sich noch sehr wohl erinnerte, wie er vor fünfzehn Jahren dort gewesen sei, ob sie ihn gleich nicht wiedererkannt hätte. Am dritten Galatag (6. November) war große Akademie bei Hof, in welcher Mozart ein Konzert und vor der Schlußsinfonie „aus dem Kopf" und eine Sonate spielte[2].

Der Churfürst, sie und der ganze Hof ist mit mir sehr zufrieden. In der Accademie, alle zwey Mal wie ich spielte, so gieng der Churfürst und sie völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Accademie machte Cannabich, daß ich den Hof sprechen konnte. Ich küßte dem Churfürsten die Hand. Er sagte: Es ist jetzt, glaube ich, 15 Jahr, daß Er nicht hier war? — Ja, Ew. Durchlaucht, 15 Jahr, daß ich nicht die Gnade gehabt habe — — Er spielt unvergleichlich. Die Prinzessin, als ich ihr die Hand küßte, sagte zu mir: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.

Auch die Kurfürstin stellte ihm eine Einladung zum Vorspielen in Aussicht, die noch abgewartet werden mußte. Einige Tage darauf erhielt er das fürstliche Geschenk vom Grafen Savioli, eine goldene Uhr im Wert von 20 Karolin, die er mit recht gemischten Gefühlen betrachtete[3].

[1] B I 103f. [2] B I 109. [3] Brief vom 13. November (B I 112): Nun habe ich mit dero Erlaubnis 5 Uhren. Ich habe auch kräftig im Sinn, mir an eder Hosen noch ein Uhrtäschl machen zu lassen und wenn ich zu einem großen Herrn komme, beyde Uhrn zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode ist), damit nur einem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren.

Der Vater war dieser ganzen Entwicklung der Dinge mit der größten Spannung gefolgt. Schon am 1. November 1777 hatte er kategorisch geschrieben[1]:

Ich wünsche daß Du in Mannheim etwas zu tun bekommst. Sie spielen immer deutsche Opern, vielleicht bekommst Du eine zu machen? Sollte es geschehen, so weißt Du ohnedem, daß ich Dir das Natürliche, für jedermann leicht faßliche Populare nicht erst recommandieren darf; das Große, Erhabene gehört zu großen Sachen. Alles hat seinen Platz.

Er dachte offenbar an Singspiele und hatte von Schweitzers und Holzbauers Tätigkeit noch keine Vorstellung. Bald darauf ließ er sich über den Pariser Plan vernehmen. Wiewohl ein Auftreten Wolfgangs in Paris auch seine Gedanken lebhaft beschäftigte, so nahm er es doch zunächst nur für den äußersten Fall in Aussicht, da diese Reise große Kosten und Schwierigkeiten verursache. Fürs erste wiederholte er seine alte Mahnung, ohne bestimmte Aussicht auf eine Anstellung ja nicht länger als nötig in Mannheim zu verweilen. Die Freunde könnten für Wolfgang auch in seiner Abwesenheit tätig sein, er selbst sollte sich dagegen auch an anderen Orten hören lassen, um Geld zu verdienen und sich bekannt zu machen. Überall hatte er vorgesorgt und sich erkundigt. Frankfurt und Bonn kamen nach seinen Erfahrungen nicht in Betracht, dagegen hoffte er auf Mainz, wo sich durch die Vermittlung des Konzertmeisters Georg Ant. Kreuser Konzerte bei dem kunstbegeisterten Kurfürsten[2] und in der Stadt wohl ermöglichen ließen, und auf Koblenz, wo sich Wolfgang bei der Rückkehr von England dem Kurfürsten Clemens durch eine bei der Tafel niedergeschriebene Komposition empfohlen habe. Von diesen Ausflügen könnten sie ja immer wieder nach Mannheim zurückkehren, wenn dort nur Aussicht sei, sich den Winter über zu halten. Im allgemeinen war ihm freilich diese Anhänglichkeit an Mannheim durchaus nicht genehm, während Wolfgang sich durch den dortigen anregenden Verkehr nur allzuwillig zum Bleiben bestimmen ließ. Die gehobene Stimmung, in der er sich befand, zeigte ihm auch seine Aussichten in rosigem Lichte. Die Mutter aber ließ sich von dem Sohne und den Freunden bereden und wars zufrieden, wenn man ihr immer wieder klar machte, der Aufenthalt in Mannheim sei für Wolfgang das Vorteilhafteste.

[1] B III 241. [2] Schubart, Ästhetik S. 182.

Anfänglich schien auch alles gut zu gehen. Der Kurfürst befahl Mozart sogar zu seinen natürlichen Kindern[1], um seine Meinung über deren musikalische Ausbildung zu hören. Mozart berichtet darüber am 8. November 1777[2]:

Da sprach ich den Churf. wie meinen guten Freund. Er ist ein recht gnädiger und guter Herr. Er sagte zu mir: „Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geschrieben." „Ja, Euer Durchlaucht, ich empfehle mich Euer Durchl. zu höchster Gnad, mein größter Wunsch wäre, hier eine opera zu schreiben; ich bitte auf mich nicht ganz zu vergessen. Ich kann Gott Lob und Dank auch deutsch", und schmutzte. „Das kann leicht geschehen". Er hat einen Sohn und drey Töchter. Die älteste und der junge Graf spielen Clavier. Der Churfürst fragte mich ganz vertraut um alles wegen seiner Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meister zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churf. als er gieng, bedankte sich sehr höflich bey mir.

Einige Tage darauf spielte er dort abermals vor dem Kurfürsten, unter anderem aus dem Stegreif eine Fuge über ein gegebenes Thema. Daraufhin wagte er es auf Cannabichs Rat, beim Grafen Savioli anzuklopfen, ob ihn der Kurfürst nicht den Winter über als Musiklehrer seiner Kinder anstellen könnte. Der Graf vertröstete ihn bis nach den Galatagen, und Wolfgang beschloß, zuversichtlich wie immer, weiter abzuwarten. Er nahm 150 Fl. beim Bankier auf und bat sogar den Vater, er möge sich doch keinen „überflüssigen Spekulationen" hingeben. Damit zog er sich allerdings von diesem einen strengen Verweis zu. Man begreift, daß dem Vater dieses Plänеschmieden ohne sichere Grundlage aufs höchste zuwider war; besonders bitter beklagte er sich darüber, daß man ihm von alledem erst nachträglich Kunde gebe und außerdem Geld aufnehme, ohne ihn, der es doch mit Mühe und Schuldenmachen beschaffen müsse, überhaupt zu fragen. Auch die Mutter erhält dabei wegen der versäumten Rechnungsablage einen Seitenhieb. Er sagt in seinem Brief vom 24. November 1777[3]:

So eine Reise ist kein Spaß; das hast Du noch nicht erfahren. Man muß andere wichtigere Gedanken im Kopf haben als Narrenspossen; man muß hundert Sachen vorauszusehen bemühet sein, sonst sitzt man auf einmal im Dreck, ohne Geld — und wo kein Geld ist, ist auch kein Freund, und wenn Du hundert Lectionen umsonst giebst, Sonaten componirst und alle

[1] Es waren die Kinder der Schauspielerin Seuffert (Gräfin Haydeck). Der Sohn wurde später Fürst von Brezenheim, die Töchter an vornehme Herrn verheiratet. Häusser, Gesch. d. rhein. Pfalz II 934. [2] B I 109. [3] B III 268.

Nächte statt wichtigern Dingen von 10 bis 12 Uhr Sauereien machst. Begehre dann einen Geld-Credit! Da hört aller Spaß einmal auf — und im Augenblicke wird das lächerlichste Gesicht ganz gewiß ernsthaft.

Hierauf erfolgte von der Frau eine sehr summarische Rechnungsablage (11. Dezember 1777)[1]:

Mein lieber Mann, Du verlangst zu wissen, was wir alles auf der Reise ausgeben. Den Conto von Albert haben wir Dir geschrieben und der von Augsburg ist 300 fl. gewesen. Der Wolfgang hat Dir geschrieben, daß wir 24 fl. Schaden haben, er hat aber die Unkosten vom Concert, welche auch 16 fl. gemacht, nicht dazu gerechnet, wie auch den Wirthsconto nicht. Also wie wir nach Mannheim gekommen, haben wir von allem Geld nicht mehr als 60 Gulden gehabt, also in 14 Tägen, wann wir abgereist wären, würde nicht viel übrig geblieben sein. Denn die Reisen kosten als mehrer, seitdem es so theuer gewesen; es ist nicht mehr so wie es gewesen, Du würdest Dich verwundern.

Der gereizte und etwas kleinlaute Ton aber, womit Wolfgang die Vorwürfe seines Vaters zurückweist (29. November 1777), zeigt, daß er ihre Wahrheit fühlte, und wie empfindlich der ernste Hinweis auf seine Pflicht ihn aus dem behaglichen Mannheimer Leben aufstörte[2]:

Wenn Sie die Ursach meiner Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Faulheit zuschreiben, so kann ich nichts thun als mich für Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern, daß Sie mich Ihren Sohn nicht kennen. Ich bin nicht sorglos, ich bin nur auf alles gefaßt und kann folglich alles mit Geduld erwarten und ertragen — wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet. Nun, weil es halt so seyn muß, so seye es. Ich bitte aber im Voraus sich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag geschehen was da will, so ist es gut, wenn man nur gesund ist; denn die Glückseligkeit bestehet — bloß in der Einbildung.

Allein auch mit dieser Moralphilosophie war der Vater nicht einverstanden; mit großer Gelassenheit gibt er ihm eine ausführliche Kritik des Satzes, daß das Glück in der Einbildung bestehe, die eines Garve nicht unwürdig wäre, und ruft ihm besonders die Situation in den Sinn, wenn jemand bezahlen solle und kein Geld habe. „Mein lieber Wolfgang, dieser Satz ist nur ein Moralsatz für Menschen, die mit nichts zufrieden sind!"

[1] B IV 328. [2] B I 128 ff.

Wir erfahren nun ausführlicher den Verlauf der Bemühungen beim Kurfürsten. Zunächst sucht Wolfgang den Vater über Cannabichs Gesinnung und Verhalten aufzuklären (29. November 1777)[1]:

Nachmittag [nach der ersten Unterredung mit Savioli] war ich bey Cannabich, und weil ich auf sein Anrathen zum Grafen gegangen bin, so fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich erzählte ihm Alles. Er sagte mir: Mir ist es sehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Diensten wären. Ich sagte: Ich wollte nichts mehr wünschen, als daß ich immer um Sie seyn könnte, aber auf beständig wüßte ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben schon zwey Kapellmeister, ich wüßte also nicht, was ich seyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachstehen! Das sollen Sie auch nicht, sagte er, hier sieht kein Mensch von der Musik unter dem Kapellmeister, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürst könnte Sie ja zum Kammer-Compositeur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber sprechen. — Donnerstag darauf war große Accademie; als mich der Graf gesehen hatte, bat er mich um Verzeihung, daß er noch nichts geredet hat, indem jetzt die Gallatag sind, sobald aber die Galla vorbey sein wird, nämlich Montag, so wird er gewiß reden. Ich ließ 3 Täg vorbey gehen und als ich gar nichts hörte, so ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er sagte: Mein lieber Mr. Mozart (das war Freytag, nämlich gestern), heut war Jagd, mithin habe ich den Churfürsten ohnmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort sagen können. Ich bat ihn, er möchte doch nicht vergessen. Die Wahrheit zu gestehen, so war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entschloß mich also, meine leichteste 6 Variat. über den Fischer-Menuett, die ich schon eigenst wegen dies hier aufgeschrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Als ich hin kam, so können Sie sich die Freude nicht vorstellen von der Gouvernante. Ich ward sehr höflich empfangen; als ich die Variationen herauszog und sagte, daß sie für den Grafen gehören, sagte sie: O, das ist brav, aber Sie haben ja doch für die Comtesse auch was? — Jetzt noch nicht, sagte ich, wenn ich aber noch so lange hier bleibe, daß ich etwas zu schreiben Zeit habe, so werde ich — A propos, sagte sie, das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier. — Ich? da weiß ich nichts! — Das wundert mich, das ist curios. Mir sagte es neulich der Churfürst selbst. A propos, sagte er, der Mozart bleibt den Winter hier. — Nu, wenn er es gesagt hat, so hat es derjenige gesagt, der es sagen kann; denn ohne den Churfürsten kann ich natürlicher Weise nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geschichte. Wir wurden eins, daß ich morgen, als heute nach 4 Uhr, hinkommen würde und für die Comtesse etwas mitbringen würde. Sie werden,

[1] B I 128 ff.

ehe ich komme, mit dem Churfürsten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heut hingegangen, aber er ist heut nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comtesse ein Rondeau gemacht. Habe ich nun nicht Ursach genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan ist, abreisen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Den Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürst hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiß, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Brief eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, sich nicht zu früh zu freuen, oder zu sorgen, und die Geschichte keinem Menschen als Hrn. Bullinger und meiner Schwester zu vertrauen.

Allein so rasch ging diese Angelegenheit nicht vorwärts; in seinem nächsten Briefe (3. Dezember 1777) konnte Wolfgang dem Vater nur von mancherlei Vorfällen berichten, die einen guten Ausgang zu versprechen schienen[1]:

Vergangenen Montag hatte ich das Glück, nachdem ich 3 Täge nach einander Vor- und Nachmittags zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürsten endlich anzutreffen. Wir haben zwar alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umsonst seyn, weil es schon spät war, doch endlich sahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Comtesse zum Claviere sitzen, und ich setzte mich neben ihr und gab ihr Lektion, und so sah uns der Churfürst, als er herein kam. Wir stunden auf; aber er sagte, wir sollten fortmachen. Als sie ausgespielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und sagte, daß ich ein so schönes Rondo geschrieben hätte. Ich spielte es, es gefiel ihm sehr. Endlich fragte er: Wird sie es aber wohl lernen können? — O ja, sagte ich, ich wollte nur wünschen, daß ich das Glück hätte, ihr es selbst zu lernen. Er schmutzte und sagte: Mir wäre es auch lieb; aber würde sie sich nicht verderben, wenn sie zweyerley Meister hätte? — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kommt nur darauf an, ob sie einen guten, oder schlechten bekommt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht werden nicht zweifeln — werden Vertrauen auf mich haben — — O das ganz gewiß, sagte er. Nun sagte die Gouvernante: Hier hat auch Mr. Mozart Variat. über den Menuett von Fischer für den jungen Grafen geschrieben. Ich spielte sie, sie haben ihm sehr gefallen. Nun scherzte er mit der Comtesse, da bedankte ich mich für das Präsent. Er sagte: Nun, ich werde darüber denken; wie lang will Er denn hier bleiben? — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben so lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da sagte man mir, daß der Churfürst gestern abermals gesagt hat, der Mozart bleibt diesen Winter hier. Nun sind wir mittendrein, warten muß ich doch. Heut

[1] B I 131 f.

zum 4. Mal habe ich bey Wendling gespeist. Vor dem Essen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeister Schweitzer, der gestern Abends angekommen, hin. Savioli sagte zu mir: ich habe gestern abermal mit dem Churfürsten gesprochen, er hat sich aber noch nicht resolvirt. Ich sagte zu ihm, ich muß mit Ihnen ein paar Worte sprechen. Wir gingen ans Fenster. Ich sagte ihm den Zweifel des Churfürsten, beklagte mich, daß es gar so lange hergeht, daß ich schon so viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, daß mich der Churfürst auf beständig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter so wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann; er soll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er sagte mir, er wird es ihm gewiß proponiren; heute Abends könnte es zwar nicht seyn, indem er heute nicht nach Hof kommt; aber morgen verspricht er mir gewisse Antwort. Nun mag geschehen, was will. Behaltet er mich nicht, so dringe ich auf ein Reisegeld; denn das Rondeau und die Variationen schenke ich ihm nicht. Ich versichere Sie, daß ich so ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geschehen was will, ich habe mich völlig in Willen Gottes ergeben.

Aber auch in den nächsten Tagen war vom Kurfürsten keine andere Antwort herauszubringen als mit Achselzucken: Ich bin noch nicht resolviert. Endlich konnte Mozart seinem Vater das Resultat aller Verhandlungen berichten: es war so, wie es dieser immer vermutet hatte (10. Dezember 1777)[1]:

Hier ist dermalen nichts mit dem Churfürsten. Ich war vorgestern in der Accademie bey Hof, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu, als er mich sahe, schupfte er die Achseln. Was, sagte ich, noch keine Antwort? — Bitte um Vergebung, sagte er, aber leider nichts. — Eh bien, sagte ich, das hätte mir der Churfürst eher sagen können. — Ja, sagte er, er hätte sich noch nicht resolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgestellet hätte, daß Sie schon so lange hier sitzen und im Wirtshaus Ihr Geld verzehren. — Das verdrießt mich auch am meisten, versetzte ich, das ist gar nicht schön. Übrigens bin ich Ihnen, Herr Graf (denn man heißt ihn nicht Excellenz) sehr verbunden, daß Sie sich so eifrig für mich angenommen haben und bitte sich im Namen meiner beym Churfürsten zu bedanken für die zwar späte, doch gnädige Nachricht, und ich versicherte ihn, daß es ihn gewiß niemalen gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. — O, sagte er, von diesem bin ich mehr versichert, als Sie es glauben.

Die unerwartete Wendung machte auf die Mannheimer Freunde einen ebenso unangenehmen Eindruck, wie auf Mozart. Er ging zu Cannabich und erzählte, da dieser auf der Jagd war, der Frau die ganze Sache.

[1] B I 139 f.

Als die Mlle. Rose, welche 3 Zimmer weit entfernt war und just mit der Wäsch umging, fertig war, kam sie herein und sagte zu mir: Ist es Ihnen jetzt gefällig? denn es war Zeit zur Lection. — Ich bin zu Befehl, sagte ich. — Aber, sagte sie, heut wollen wir recht gescheut lernen. — Das glaub ich, versetzte ich, denn es dauert so nicht mehr lang. — Wie so? wie so? warum? — Sie ging zu ihrer Mama und die sagte es ihr. Was? sagte sie, ist es gewiß? ich glaube es nicht. — Ja, ja gewiß, sagte ich. Sie spielte darauf ganz serieuse meine Sonate; hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten; endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Herrn Schatzmeister die Tränen in die Augen, denn sie spielte just die Sonata und das ist das Favorit vom ganzen Hause. Hören Sie, sagte der Schatzmeister, wenn der Hr. Kapellmeister (man nennt mich hier nie anderst) weggeht, so macht er uns alle weinen. — Ich muß sagen, daß ich hier sehr gute Freunde habe, denn in solchen Umständen lernet man sie kennen.

Besonders Wendling kam dieses Ergebnis sehr unerwünscht; als Mozart es ihm mitteilte, wurde er „völlig rot und sagte ganz hitzig: da müssen wir Mittel finden, Sie müssen hier bleiben, die zwei Monate aufs wenigste, bis wir hernach miteinander nach Paris gehen". Als Wolfgang am nächsten Tag zu ihm zu Tisch kam, machte er ihm einen Vorschlag, der sehr befriedigend schien. Ein Holländer (Dejean oder Dechamps), der von seinem Gelde lebte, „der Indianer" genannt, Wolfgangs Freund und Verehrer, wollte ihm für drei kleine, leichte und kurze Konzerte und ein paar Quattros auf die Flöte 200 fl. geben, Cannabich würde für wenigstens zwei gut bezahlende Schüler sorgen, dazu sollte er Duette für Klavier und Violine per souscription stechen lassen. Die Tafel bot er ihm mittags und abends bei sich an, Quartier gab ihm der Hof-Kammerrat Serrarius. Mozart war froh in der Aussicht, nun doch in Mannheim bleiben zu können, und meinte, er werde die zwei Monate hindurch genug zu schreiben haben, drei Konzerte, zwei Quartette, vier oder sechs Duetti „auf das Klavier", und dann denke er eine neue, große Messe zu machen und dem Kurfürsten zu präsentieren. Gleich am folgenden Tag machte er sich auf, um ein kleines und billiges Quartier für die Mutter auszusuchen.

Dem Vater, der es ganz natürlich fand, daß ihn Wendling zu halten suche, da sie einen Vierten zur Reise brauchten und keinen Besseren finden könnten, war es schon eine Beruhigung, daß er nur wieder klar die Verhältnisse durchschaute. Er war zufrieden, wenn die Reise nicht in der Winterkälte fortgesetzt werden mußte, und

meinte ebenfalls, der Plan ließe sich ausführen, wenn man des Holländers sicher wäre; wäre dies aber nicht der Fall, müßten sie gleich nach Mainz aufbrechen. In keinem Fall aber sollten Sohn und Mutter sich trennen. „So lange die Mama dableibt, so lang sollst Du bey ihr bleiben", schreibt er (18. Dezember 1777), „Du sollst und mußt die Mama nicht allein Trübsal blasen und anderen Leuten überlassen, so lange sie bei Dir und Du bei ihr bist." Auf die paar Gulden, die ein größeres Quartier koste, komme es nicht an, und nach Hause reisen könne die Mutter jetzt nicht. „Unterdessen seye bedacht, daß Du bei ihr bleibest und sie versorgest, daß ihr nichts abgehet, so wie sie für Dich besorget ist." Dabei dachte er nicht allein an die leibliche Pflege, sondern an die Aufsicht über sein sittliches und religiöses Verhalten. Er war nicht ohne Sorge und schrieb (15. Dezember 1777)[1]:

Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott geht vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten und für das ewige immer Sorge tragen; junge Leute hören dergleichen Sach nicht gerne, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen.

Die Mutter beruhigte ihn, daß Wolfgang zu Mariä Empfängnis gebeichtet habe und daß sie freilich an den Wochentagen nicht regelmäßig, Sonntags aber immer die Messe hörten, und zwar Wolfgang in der Hofkirche. Auch dieser rechtfertigte sich, nicht ohne Empfindlichkeit (20. Dezember 1777)[2]:

Ich habe geschrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat, das ist wahr! nur eines hat mich ein wenig verdrossen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergessen habe! — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und diese ist, nicht gar so schlecht von mir zu denken! Ich bin gern lustig, aber seyen Sie versichert, daß ich trotz einem jeden ernsthaft seyn kann. Ich habe, seit ich von Salzburg weg bin (und auch in Salzburg selbst) Leute angetroffen, wo ich mich geschämt hätte, so zu reden und zu handeln, obwohlen sie 10, 20 und 30 Jahre älter waren als ich! Ich bitte Sie also nochmal und recht unterthänig, eine bessere Meinung von mir zu haben.

Unter diesen Umständen kam ihnen das Anerbieten des Hof-Kammerrats Serrarius sehr gelegen, beiden Wohnung, Holz und

[1] B III 296. [2] B I 145.

Licht zu geben, wogegen Wolfgang die Tochter zu unterrichten hatte. Die Mutter, die im Wirtshaus, da Wolfgang seinen Geschäften nachging, viel allein geblieben war, befand sich dort ungemein wohl. Sie hatten schöne Betten, gute Bedienung, abends speiste sie mit der Frau und Tochter und plauderte mit ihnen bis halb 11 Uhr, fast den ganzen Nachmittag sollte sie da sein. Die fünfzehnjährige Tochter Therese Pierron, die schon acht Jahre Klavier spielte, scheint Wolfgang nicht durch hervorragendes Talent angezogen zu haben, denn es ist von der „Hausnymphe" selten die Rede. Indessen studierte er ihr doch eins seiner Konzerte ein, das sie in einer großen Gesellschaft bei ihren Eltern vortrug; später spielte sie in der Akademie bei seinem Konzert für drei Klaviere das dritte und leichteste. Vor seinem Abschied aus Mannheim komponierte er (11. März 1778) auch eine Klaviersonate mit Violinbegleitung für sie (K.-V. 296, S. XVIII. 24). Dem jungen Danner gab er Unterricht im Komponieren, dafür speiste die Mutter dort zu Mittag; er selbst fand seine Kost bei Wendlings. „Der Wolfgang", schrieb sie ihrem Mann, „hat so viel zu tun mit Komponieren und Lektiongeben, er hat nicht Zeit jemand eine Visite zu machen. Du siehst also, daß wir diesen Winter kommod hier verbleiben, und dies alles hat Mr. Wendling gemacht, der den Wolfgang wie seinen eigenen Sohn liebt." Dieser gibt dem Vater selbst folgenden Bericht über seinen täglichen Lebenslauf (20. Dezember 1777)[1]:

Vor 8 Uhr können wir nicht aufstehen, denn in unserem Zimmer (weil es zu ebner Erd ist) wird es erst um 1/2 9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geschwind an; um 10 Uhr setze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder 1/2 1 Uhr; dann gehe ich zum Wendling, dort schreibe ich noch ein wenig bis 1/2 2 Uhr, dann gehen wir zu Tisch. Unterdessen wird es 3 Uhr, dann muß ich in maynzischen Hof zu einem holländischen Offizier [de la Potrie], um ihm in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich, wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus, um die Tochter zu instruiren; da fangen wir vor 1/2 5 Uhr niemal an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mlle. Rose; dort bleibe ich beym Nachtessen, dann wird diskurirt oder bisweilen gespielt, da ziehe ich aber allezeit ein Buch aus meiner Tasche und lese — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte.

Die Mutter konnte also mit Recht dem Vater schreiben, der Wolfgang habe so viel zu tun, daß er nicht wisse, wo ihm der Kopf

[1] B I 145.

stehe, und mit gerechter Befriedigung durfte sie hinzufügen (14. Dezember 1777), er könne sich nicht vorstellen, wie der Wolfgang bei der Musik und bei anderen hochgeschätzt werde; alle sagten, daß er seinesgleichen nicht habe, und seine Kompositionen würden völlig vergöttert. Um dieselbe Zeit wurde berichtet, Wolfgangs Bart mache sich nun so bemerklich, daß er abgenommen werden müsse, und auf die Frage des Vaters, ob der Bart weggeschnitten, weggebrannt oder gar wegrasiert werde, gewissenhaft geantwortet: „Noch ist der Bart nicht barbiert worden, sondern mit dem Scheerl geschnitten; es wird sich aber nicht mehr tun lassen, mit nächstem wird der Barbier herhalten müssen."

Der schon in München gehegte und in Mannheim nur noch dringlicher gewordene Wunsch, eine deutsche Oper zu schreiben, war in Mannheim nicht in Erfüllung gegangen. Da eröffnete sich Mozart mit einem Male die Aussicht, in Wien zum Ziele zu gelangen. Am 10. Januar 1778 schreibt er dem Vater darüber[1]:

Ich weiß ganz gewiß, daß der Kaiser im Sinn hat, in Wien eine teutsche Opera aufzurichten, und daß er einen jungen Kapellmeister, der die teutsche Sprache versteht, Genie hat, und im Stande ist, etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernst sucht; Benda zu Gotha sucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre so eine gute Sache für mich, aber gut bezahlt, das versteht sich. Wenn mir der Kaiser 1000 fl. giebt, so schreibe ich ihm eine teutsche opera und wenn er mich nicht behalten will, so ist es mir einerley. Schreiben Sie, ich bitte Sie, an alle erdenklichen guten Freunde in Wien, daß ich im Stande bin, dem Kaiser Ehre zu machen. Wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer opera probiren, — was er hernach machen will, das ist mir einerley. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, sonst möchte mir Jemand vorkommen.

Der Vater war nicht der Mann, dergleichen liegen zu lassen. Er wandte sich sogleich an den ihm von früher her bekannten Heufeld[2], dem sich auch Kenntnis der Sachlage und Einfluß zutrauen ließ, und ersuchte ihn, sich für Wolfgangs Anstellung zu verwenden. Gerade waren auch Briefe vom Schuldirektor Mesmer (S. 137, 362) aus

[1] B I 150f. Anfang Dezember 1777 hatte der Kaiser Müller beauftragt, Hartig als Tenoristen für Wien zu engagieren, was sich zerschlug (Müller, Abschied von der Bühne S. 254ff.); auf diesem Wege konnte Mozart genau unterrichtet sein. [2] Franz, Edler von Heufeld, als Schriftsteller für das Wiener Theater tätig und mehrfach bei der Leitung desselben beteiligt. S. oben S. 137 [D.].

Wien eingetroffen mit der Anfrage, warum Wolfgang denn nur nicht nach Wien komme, wo immer „ein guter Platz für ein großes Talent" sei; er solle bei ihnen Wohnung, Kost und alles haben, so lange er möge, und für Einnahmen wollten die Freunde schon sorgen. Aber mit der Oper sah es nach diesen Berichten nicht vielversprechend aus. L. Mozart meinte (29. Januar 1778), der Kaiser scheine es zu machen wie der Erzbischof: „es solle etwas Gutes sein und nicht viel kosten". Bestimmte Aufklärung gab dann ein Schreiben Heufelds (23. Januar 1778), das er sogleich Wolfgang mitteilte:

Es ist an dem, daß Se. Majestät der Kaiser, welchem seine Mutter das Theater ganz überlassen hat, eine komische Opera zu errichten Willens sind. Alle Befehle kommen vom Allerhöchsten durch den Oberstkämmerer Grafen von Rosenberg an die Truppe, bey welcher eine Art von Rath aus den ersten Acteurs und Actricen wegen Ein- und Austheilung der Stücke und Rollen etablirt ist. Zur Oper, welche mit der Nationaltruppe[1] vereinigt wird, sind außerdem als Sängerinnen dermalen engagirt die Dlle. Cavalieri und die Schindlerische Tochter verehligte Langin und ein Bassist, dessen Name mir nicht einfällt [Fuchs]. Es war dieser Tage die erste Probe der ersten Oper [Die Bergknappen], wozu Hr. Weidmann den Text geliefert hat und der Bratschist vom Theater-Orchester Hr. Umlauf die Musik componiert hat; die Vorstellung soll eheftens geschehen. Alles dieses ist dermalen nur ein Versuch, ob mit den Deutschen in diesem Fach etwas anzufangen. Gewiß ist indessen, daß dermalen kein einziger Musikcompositor aufgenommen wird, zumalen da Gluck und Salieri in des Kaisers Diensten sind. Dem Herren Jemanden recommandiren wäre grade das Mittel, den Recommandirten gewiß nicht aufzubringen. Auch ist kein Mittelmann vorhanden, durch welchen man an denselben kommen könnte, weil derselbe als selbst Kenner Alles nach seiner idée, nach seinem Gefallen accordirt und wählet. Jedermann weiß dieses und Niemand waget es mit Vorschlägen und Recommandationen aufzutreten. Auf diese Art haben Se. Majestät den Gluck, Salieri und schon geraume Zeit her die meisten in Dero Diensten stehenden Leute selbst ausgesucht. Ich könnte Ihnen auch einige Beispiele anführen, wo Leute, welche sich unmittelbar an den Herren gewendet haben, nicht reussireten. Den Weg, welchen Sie vermeinen an denselben zu gehen, kann ich nicht gutheißen, und das ist die Ursache, warum ich durch eine Bittschrift keinen Schritt gemacht, weil ich zum Voraus evidenter versichert bin, daß es unnütz und vielmehr nachtheilig wäre. Hiegegen bleibet guten Talenten ein anderer, rühmlicherer und sicherer Weg offen, wodurch sie ihr Glück machen können, nämlich ihre Producirung,

[1] Als im Jahre 1776 Graf Kohary als Pächter seine Zahlungen einstellte, übernahm der Kaiser selbst die Administration des Theaters, das nun nicht mehr Hofbühne, sondern Nationaltheater hieß.

wozu jeder gern gelassen wird. Will der Sohn sich die Mühe nehmen, zu irgend einer guten deutschen Oper die Musik zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen und dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk Beyfall findet, anzukommen. In diesem Falle aber wäre es wohl nöthig, selbst gegenwärtig zu seyn. Wegen des Benda und Schweitzers darf der Sohn außer allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, daß keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht wie draußen. Vielleicht hat selbst Wieland etwas von der großen Meinung, welche er von diesen Leuten hatte[1], seit seinem Aufenthalt in Mannheim fahren lassen. Ich habe ein Schreiben vom 5ten dieses von ihm gelesen, worin er bekennt, in Mannheim ein ganz anderes Licht als er jemals gehabt in der Musik erlangt zu haben.

Dieser Brief traf Mozart in sehr aufgeregter Stimmung — deren Grund wir bald näher kennen lernen werden —, und so verstimmte ihn nicht allein die fehlgeschlagene Hoffnung. Sein Selbstgefühl war durch die lebhafte Anerkennung seiner Mannheimer Freunde so sehr gesteigert, daß er die Zumutung, wie ein Anfänger eine komische Oper „grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck" zu schreiben, als eine Kränkung empfand. Ja, er fühlte sich sogar durch die schlichte Treuherzigkeit beleidigt, mit der Heufeld von „seinem lieben Wolfgang" sprach.

Der Zufall fügte es, daß sich zu derselben Zeit in Salzburg eine weitere Aussicht eröffnete. Dort war Adlgasser am 21. Dezember 1777 in der Kirche, während er die Orgel spielte, zum allgemeinen Entsetzen vom Schlag gerührt worden und denselben Abend gestorben. Es zeigte sich bald, daß man nicht abgeneigt sei, auf diese Veranlassung Wolfgang wieder zu berufen, und der Vater berichtete (12. Januar 1778) von verständlichen Winken, daß er einleitende Schritte tun möchte[2]:

Se. Excell. der Oberhofmeister haben mir gemeldet, daß Se. Hochfürstl. Gnaden ihm befohlen hätten, mir und dem Haydn zu sagen, ob wir nicht einen recht guten Organisten wüßten; dieser müßte aber auch ein trefflicher Clavierist seyn, anbey von gutem Ansehen, sich gut präsentiren können, um den Damen Lection zu geben. — Wie? sagte ich, auch mich haben Se. Hochfürstl. Gnaden benennt? — Ja, absonderlich Sie! und lachte. — Ich antwortete: ich weiß Niemand, der alle diese Eigenschaft hat. — Ist vielleicht einer in Mannheim, so kann er sein Glück machen.

[1] Er hatte Schweitzer nach Wien empfohlen (Müller, Abschied von der Bühne, S. 188). [2] B III 321.

Allein wenn auch der Vater auf solche Andeutungen hätte eingehen wollen, der Sohn würde dafür sicherlich keine Ohren gehabt haben.

Zugleich machte L. Mozart aber noch einen Versuch in Mannheim. Im Dezember 1777 übersandte er Padre Martini das erbetene Porträt Wolfgangs und bat ihn zugleich, seinen Einfluß beim Kurfürsten geltend zu machen[1]. Der gefällige Mann versprach Raaff mit seiner angelegentlichen Empfehlung zu betrauen; seien die politischen Umstände auch augenblicklich ungünstig, so werde seine Verwendung später gewiß Erfolg haben. Nun war zwar kein Brief vom Padre Martini an Raaff angelangt; wahrscheinlich aber nahm Wolfgang von diesem Schritt Veranlassung, sich Raaff durch nähere Bekanntschaft selbst zu empfehlen. Er schreibt (28. Februar 1778)[2]:

Gestern war ich beym Raaff und brachte ihm eine Aria, die ich diese Täge für ihn geschrieben habe. Die Wörter sind: Se al labro mio non credi, bella nemica mia etc. Ich glaub nicht, daß der Text von Metastasio ist[3]. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit so einem Mann muß man ganz besonders umgehen. Ich habe mit Fleiß diesen Text gewählet, weil ich gewußt habe, daß er schon eine Aria auf diese Wörter hat, mithin wird er sie leichter und lieber singen. Ich habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Aria ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. Behüte Gott! hat er gesagt, die Aria muß bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer so im Stande zu souteniren. — Von Herzen gern, so viel Sie wollen, habe ich geantwortet. Ich habe sie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusetzen nicht so leicht. Nachdem er den andern Theil gesungen hat, so that er seine Brille herab, sah mich groß an und sagte: Schön, schön! das ist eine schöne seconda Parte, und sang es drey Mal. Als ich weg ging, so bedankte er sich höflich bei mir, und ich versicherte ihn im Gegentheil, daß ich ihm die Aria so arrangieren werde, daß er sie gewiß gern singen wird. Denn ich liebe, daß die Aria einem Sänger accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes Kleid[4].

Mittlerweile kam die Zeit der Abreise nach Paris näher. Die Briefe des Vaters[5] sind voll guter und praktischer Ratschläge, die

[1] Padre Martini hatte diesem den zweiten Teil seiner Storia della musica (1770) gewidmet und stand mit ihm in Briefwechsel. [2] B I 170f. [3] Mozart hat Recht, der Text stammt von einem nicht näher bekannten Dichter. [4] Das Autograph mit der Überschrift: Aria per il Sig^re Raff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1778 zeigt die Korrekturen und nicht unerheblichen Kürzungen, die auf Raaffs Wunsch vorgenommen sind. [5] B III 316ff.

wie gewöhnlich auf Alles, auch auf das Kleinste, Bedacht nehmen. Selbst die Preise für die Pariser »fiacres« werden nicht vergessen. Vor allem aber sollte Wolfgang sich auf einen längeren Aufenthalt in Paris einrichten; mit einigen Monaten oder Wochen sei es nicht getan, wenn man sich dort einen Namen machen wolle. Was die Mutter anlange, so sollte er darauf bedacht sein, sie Anfang März sicher und bequem nach Augsburg zurückreisen zu lassen. Dringend mahnt er den Sohn, stets über seine Gesundheit und sein sittliches Verhalten zu wachen; es wäre sein Tod, wenn er erfahren müßte, daß Wolfgang in die Netze eines Frauenzimmers geriete. Eine lange Liste der früheren Gönner und Freunde in Paris wird beigelegt, bei denen ein Besuch angezeigt sei, jedoch mit der dringenden Mahnung, nur mit Standespersonen zu verkehren[1], sich nicht wegzuwerfen und namentlich gegen die Fachgenossen äußerste Zurückhaltung zu üben. So sollte er den Umgang mit Gluck, Piccinni und Grétry möglichst meiden: »de la politesse, et pas d'autre chose!« Dagegen sollte er sich vor allen andern an den erprobten Freund Grimm halten und im übrigen stets bedenken, was er Gott, der ihm so außerordentliche Talente gegeben, schuldig sei.

Wie groß war daher des Vaters Erstaunen, als ihm Wolfgang am 4. Februar 1778 mitteilte, daß und warum er die gemeinschaftliche Reise nach Paris aufgeben wolle[2]!

Meine Mama und ich haben uns unterredet und sind überein kommen, daß uns das Wendlingische Leben gar nicht gefällt. Der Wendling ist ein grundehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und so das ganze Haus; es ist ja genug gesagt, daß seine Tochter Maitresse war[3]. Der Ramm ist ein braver Mensch aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß, daß ich soviel Religion habe, daß ich gewiß niemal etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur

[1] 9. Februar 1778: „Mit hohen Standespersonen kannst Du immer ganz natürlich seyn, aber mit allen andern mache einen Engelländer". [2] B I 156.
[3] Wolzogen (Rezens. 1865, Nr. 6, S. 81) berichtet nach Familientraditionen, daß dies ein falsches Gerücht gewesen sei, daß aber der Kurfürst während Wendlings Abwesenheit in Paris die Tochter unter dem Vorwand, mit seinen natürlichen Töchtern zu musizieren, an sich gelockt und gewaltsam entehrt habe, und daß sie im Jahre 1778 im Irrenhaus gestorben sei. Aber Karl Theodor ging schon Anfang 1778, vor Wendlings Abreise, nach München, und Heinse sah im Sommer 1780 Auguste Wendling „wie eine völlige hundertblättrige Rose" neben ihrer Mutter im Theater (Briefe an Gleim I, S. 224).

der Gedanke, nur allein auf der Reise mit Leuten in Gesellschaft zu seyn, deren Denkungsart so sehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterschieden ist, schreckt mich. Übrigens können sie thun was sie wollen; ich habe das Herz nicht, mit ihnen zu reisen; ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht, was ich reden sollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein rechtes Vertrauen auf sie. Freunde, die keine Religion haben, sind von keiner Dauer. Ich hab ihnen schon so einen kleinen praegusto gegeben. Ich habe gesagt, daß seit meiner Abwesenheit 3 Briefe gekommen sind, daraus ich ihnen weiter nichts sagen kann, als daß ich schwerlich mit ihnen nach Paris reisen werde; vielleicht werde ich nachkommen, vielleicht aber gehe ich wo anders hin, sie sollen sich auf mich nicht verlassen.

Die Mutter schrieb dazu, ihr sei die Gesellschaft von Wendling und Ramm nie recht gewesen, allein sie hätte keine Einwendung machen dürfen, ihr sei nie geglaubt worden. Auch in den nächsten Briefen bestätigte sie, es sei die Wahrheit, es wäre eine üble Gesellschaft, in der Wolfgang auch mit könne verführt werden, und versicherte ihrem Mann[1]: „Das ist wahr, der Herr Wendling ist der beste Mann von der Welt, aber von der Religion weiß das ganze Haus nichts und haltet nichts davon; die Mutter und Tochter gehen das ganze Jahr in keine Kirche, gehen niemals beichten und hören keine Messe, aber in die Comedi gehen sie allzeit; sie sagen, die Kirche seye nicht gesund."

Der Vater war nicht wenig überrascht, daß Mutter und Sohn nach so langer Bekanntschaft plötzlich den Mangel an Rechtgläubigkeit entdeckten. „Daß Du mit der bewußten Gesellschaft nicht gereiset, ist rechtgetan", antwortete er (16. Februar 1778)[2], „allein Du saheſt das Böse dieser Menschen längst ein und hatteſt kein Vertrauen in so langer Zeit, als Du diese Bekanntschaft hast, auf Deinen für Dich so sorgfältigen Vater, ihm solches zu schreiben und seinen Rat zu hören, und (erschröcklich!) Deine Mutter tat es auch nicht." Darauf war nun nicht viel zu erwidern, als daß sie durch das allgemeine Lob Wendlings und durch seine wirklich guten Eigenschaften sich über die Irreligiosität hätten täuschen lassen.

Indessen gab Wolfgang noch andere Gründe gegen die Reise an (7. Februar 1778)[3]:

Die Haupturſach, warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe schon im vorigen Brief geschrieben. Die zweyte ist, weil ich recht

[1] B IV 344. [2] B III 362. [3] B I 160.

nachgedacht habe, was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren, und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyspiel. Ich hätte 2 Scolaren haben können; ich bin zu jedem 3 Mal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, besonders wenn ich sehe, daß eines Genie, Freude und Lust zum Lernen hat. Aber zu einer gewissen Stund in ein Haus gehen müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht, und sollte es mir noch so viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Clavier spielen. Ich bin ein Componist und bin zu einem Capellmeister geboren; ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren, denn das ist ein sehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber so zu sagen das Clavier als die Composition negligiren; denn das Clavier ist nur meine Nebensach, aber Gott sei Dank eine starke Nebensach.

Auch Wendling habe er dies gesagt und bemerkt, wenn er ihm etwas Gewisses zu Wege bringen könnte, so würde er mit Freuden nachkommen, „absonderlich, wenn es eine Opera wäre. Das Operaschreiben steckt mir halt stark im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch aber lieber als französisch und deutsch. Beim Wendling sind sie alle der Meinung, daß meine Komposition außerordentlich in Paris gefallen würde. Das ist gewiß, daß mir gar nicht bang wäre, denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Art und Stil von Kompositions annehmen und nachahmen".

Die Stelle ist besonders wichtig, sowohl wegen des Schwankens hinsichtlich des Opernideals, das sich nach der vorhergehenden Vorliebe für die deutsche Oper noch einmal nach der italienischen Seite hinneigt, als besonders wegen des Selbstbekenntnisses am Schluß, das deutlich beweist, daß Mozart sich über seine Anpassungsfähigkeit selbst durchaus im Klaren war.

Mit vollem Recht erwiderte der Vater am 23. Februar[1]:

Du willst lieber aus Gefälligkeit Lection geben, ja, das willst Du! und Du willst auch lieber Deinen alten Vater in der Noth stecken lassen; Dir, als einem jungen Menschen ist für gute Bezahlung diese Bemühung zu viel, Deinem alten 58jährigen Vater steht es besser an um eine elende Bezahlung herumzulaufen, damit er sich und seiner Tochter den nöthigen Unterhalt mit Mühe und Schweiß verschafft und Dich allenfalles mit dem

[1] B III 366.

bischen was noch da ist, anstatt die Schulden zu bezahlen, unterstützen kann, da Du Dich unterdessen unterhaltest einem Mädel umsonst Lection zu geben. Mein Sohn, denke doch nach und gieb Deiner Vernunft Platz! denke nach, ob Du nicht grausamer mit mir verfährst als unser Fürst. — Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben; was Dich hindert solche manchmal nicht recht anzuwenden sind, wie ich einsehe, nur 2 Ursachen — ein bißchen zuviel Hochmuth und Eigenliebe und dann, daß Du Dich gleich zu familiär machest und jedem Dein Herz öffnest.

Auch beruhigte er ihn wegen des Stundengebens in Paris (16. Februar 1778)[1]:

Erstlich wird Niemand sogleich seinen Meister abdanken und Dich rufen; zweytens würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die schon gut spielt, um von Dir einen Gusto zu lernen, und würde das so eine Arbeit für gute Bezahlung seyn. — Da dann solche Damen sich oben darein noch alle Mühe geben, für Deine Composition Subscribenten zu sammeln. Die Damen machen alles in Paris, — und sind große Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich spielen. Diese sind Deine Leute, und die Composition: da Du mit Herausgebung von Clavierſachen, Violin-Quartetten ꝛc., Sinfonieen, und dann auch einer Sammlung guter franz. Arien mit dem Clavier, wie Du mir geschickt, und endlich mit Opern Geld und Ruhm machen kannst. — Was findest Du für einen Anstand? — — Bey Dir soll Alles den Augenblick schon geschehen seyn, bevor man Dich einmal gesehen oder Etwas von Dir gehört hat.

Zum ersten Male vermissen wir in Wolfgangs Briefen die volle Offenheit gegen den Vater. So ehrlich das echt Mozartsche, stolze Bekenntnis zu seinem eigentlichen Beruf und sein Widerwillen gegen die Lehrtätigkeit gemeint sind, so fragwürdig klingen, trotz seiner wahren Frömmigkeit, die geäußerten religiösen Bedenken. Es hätte nicht des allezeit wachsamen Auges Leopolds bedurft, um zu merken, daß diese unverhoffte Wendung noch andere, tiefere Gründe hatte, die den klaren Blick des Sohnes trübten. Wendling war untröstlich, daß Wolfgang nicht mitreisen wollte; dieser suchte sich einzureden, daß die Ursache doch nicht allein die Freundschaft für ihn, sondern auch persönliches Interesse sei. So ließ er Wendling und Ramm am 15. Februar nach Paris reisen; nicht ganz ohne Beklemmung. „Wenn ich wüßte", schreibt er seinem Vater (4. Februar 1778), „daß es sie gar sehr verdrießet, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris

[1] B III 363.

bin, so würde es mich reuen, daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht, der Weg nach Paris ist mir ja nicht vergraben."

Damit war der Vater zwar nicht unzufrieden; allein daß Wolfgang (4. Februar 1778) ihm schrieb: „Ich mache hier ganz commode vollends die Musique für den De Jean, da bekomme ich meine 200 fl.; hier kann ich bleiben, so lange ich nur will, weder Kost weder Logis kost mir etwas" — das machte ihn bestürzt. „Wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", hatte er ihn (11. Dezember 1777) gemahnt, „wirst Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben"; jetzt schrieb er ihm (12. Februar 1778)[1]:

Ich erstaunte, da Du schriebst, Du wolltest nun ganz commod die Musik für Mr. De Jean zu Ende bringen. — Und diese hast Du noch nicht geliefert? und dachtest den 15. Febr. abzureisen? und gingst doch nach Kirchheim spaziren? — Doch, das thut nichts — aber huy! wenn Dir Hr. Wendling nun den Streich macht, und Mr. De Jean Dir itzt nicht Wort hielte, dann es war nur darauf angesehen, daß Du warten und mitreisen konntest. Mit nächster Post Nachricht! damit ich weiß, wie die Sachen stehen.

Die Auskunft, die Wolfgang inzwischen erteilte (14. Februar 1778), war nicht tröstlich[2]:

Der Hr. De Jean, der auch morgen nach Paris reist, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerti und 3 Quartetti fertig gemacht habe, mir nur 96 fl. (er hat sich um 4 fl., daß es die Hälfte wäre, verstoßen) gegeben. Er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit den Wendlingschen schon abgemacht, ich werde das übrige nachschicken. Daß ich es nicht hab fertig machen können ist ganz natürlich. Ich habe hier keine ruhige Stunde; ich kann nichts schreiben als nachts, mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. Zu allen Zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinschmieren könnte ich freylich den ganzen Tag fort: aber so eine Sach kommt in die Welt hinaus und da will ich halt, daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name darauf steht. Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll; mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechseln was anders gemacht, als Clavierduetti mit Violin und auch etwas an der Messe. Jetzt setze ich mich aber in allem Ernst über die Clavierduetten, damit ich sie stechen lassen kann.

In einem Briefe von Paris (20. Juli 1778) erwähnt er nur „zwei Quartetti auf die Flöte", und später (3. Oktober 1778) nennt er „das Flautenkonzert". Von Mozart sind zwei Quartette für Flöte, Violine,

[1] B III 360. [2] B I 163f.

Bratsche und Cello bekannt, in Ddur (K.-V. 285, S. XIV. 28) vom 25. Dezember 1777 und in Adur (K.-V. 298, S. XIV. 29), das freilich nach einer dem Autograph von fremder Hand beigefügten Notiz 1778 in Paris komponiert ist[1]. Dieselbe Bestimmung hatten offenbar die Flötenkonzerte in Ddur (K.-V. 314, S. XII. 14) und Gdur (K.-V. 313, S. XII. 13), sowie das Andante in Cdur für Flöte und Orchester (K.-V. 315, S. XII. 15). Die Klavierduette sind die später in Paris erschienenen Violinsonaten (K.-V. 301—306, S. XVIII. 25—30); am 28. Februar 1778 schreibt er, er habe noch zwei zu machen[2]. „Ich habe aber keine Eile damit, denn ich kann sie hier nicht stechen lassen. Mit souscription ist hier nichts zu machen, es ist eine Bettlerey, und der Kupferstecher will sie auf seine Unköſten nicht stechen, er will mit mir moitié vom Verkauf sein. Da laß ich sie lieber zu Paris stechen, da sind die Stecher froh, wenn sie was Neues bekommen und zahlen brav, und mit souscription kann man auch eher etwas machen."

Daß Wolfgang so im Rückstand war, traf den Vater besonders hart; er hatte sicher mit dieser Einnahme gerechnet, die die Kosten des Mannheimer Aufenthaltes und der Pariser Reise decken sollte. Wiederum sah er sich gezwungen, selbst einzuspringen und schreibt bekümmert (5. Februar 1778)[3]:

Wir haben alles versucht, um Dich und auch uns durch Dich glücklicher zu machen und wenigstens Deine Bestimmung auf einen festern Fuß zu setzen; allein das Schicksal wollte, daß wir nicht zum Zweck kamen. Ich bin aber, wie es Dir bekannt, durch unseren letzten Schritt tief hineingesunken und Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. schuldig bin und mit meiner monatlichen Einnahme nicht weiß, wie nun mich, die Mama und Deine Schwester unterhalten werde, da itzt gar in meinem Leben von dem Fürsten nicht einen Kreuzer zu hoffen habe. Du siehest also sonnenklar ein, daß Deiner alten Eltern und gewiß guten, Dich von ganzem Herzen liebenden Schwester zukünftiges Schicksal lediglich in Deinen Händen ist.

[1] WSF II 404 machen noch auf ein drittes Quartett in Gdur aufmerksam, das bei Köchel nicht erwähnt und in der Edition Peters erschienen sei. Das beruht indessen, wie mir der Bibliothekar der Petersschen Musikbibliothek, Herr Prof. Dr. Rud. Schwartz, freundlichst mitteilt, auf einem Irrtum. Bei Peters ist außer den Quartetten in D- und Adur noch eines in Cdur erschienen, das Köchel im Anh. III, Nr. 171 unter den übertragenen Kompositionen anführt. [2] B I 172. Eine Sonate (K.-V. 304) wurde nach der Überschrift erst in Paris fertig. Die 1778 bei Sieber in Paris erschienene Serie war der Kurfürstin gewidmet. Die Autographe besitzt Baron Ernouf in Paris, der sie von Siebers Witwe erwarb [D.]. [3] B III 430.

Die Schwester, die täglich Zeugin der Sorgen und Verlegenheiten des Vaters war, der nicht wußte, wie er die um Neujahr eingelaufenen Rechnungen bezahlen, noch weniger, wie er sich neue Kleider, deren er doch bedurfte, anschaffen sollte, begriff die Lage der Dinge sehr wohl. Sie übte sich mit verdoppeltem Eifer auf dem Klavier und hatte mit großer Anstrengung trefflich präambulieren und Generalbaß spielen gelernt, weil sie einsah, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter würde sorgen müssen. Sie war herzlich betrübt über die schlimmen Nachrichten, die von Wolfgang einliefen und „und weinte die Täge ihr Teil". Zwar ließ ihr dieser im Unmut darüber sagen (19. Februar 1778), „sie solle nicht gleich über jeden Dreck weinen"; allein wie mußte ihn die Antwort des Vaters beschämen (26. Februar 1778)[1]:

Es war also nicht über einen Dreck geweint, als sie über Deinen Brief weinte; und dennoch sagte sie, als Du schriebst daß Du die 200 fl. nicht bekommen: Gottlob daß es nichts Schlimmeres! da wir sie doch sonst für sehr interessirt hielten, und sie weiß, daß nun um Euch fortzuhelfen, ihr eigener Schuldbrief muß eingesetzt werden.

Der Grund dieses völligen Versagens Wolfgangs lag in einem inneren Erlebnis, das nicht nur für seine menschliche, sondern auch für seine künstlerische Entwicklung von höchster Bedeutung werden sollte. Er war schon bisher gegen weibliche Reize nicht unempfänglich gewesen, und diese Herzensangelegenheiten hatten bald den Charakter ritterlicher Schwärmerei, wie den jungen Aristokratinnen in Salzburg gegenüber, bald anmutiger Neckerei, wie im Falle des Bäsles aus Augsburg, getragen. Jetzt aber, in Mannheim, brauste zum ersten Male die Liebe wie ein Frühlingssturm über seine junge Seele hin, erfaßte sein ganzes Wesen in einem Grade, wie es später nie wieder geschah, und löschte zunächst alle Gedanken an Familie und Zukunft bei ihm aus. Wie es nicht anders zu erwarten war, hatte die Kunst der Liebe den Weg gebahnt; aus der Bewunderung der ungewöhnlichen musikalischen Anlage wuchs rasch eine leidenschaftliche Liebe für die Sängerin seines Herzens empor und fand um so mehr Nahrung, als das junge Mädchen unter dem Einfluß dieser Liebe zuerst die volle Blüte ihrer Kunst entfaltete und zum Bewußtsein und zur Anerkennung ihres Talentes gelangte. Auch das Mitleid spielte mit,

[1] B III 375.

das der junge Mann mit den gedrückten Verhältnissen des Mädchens und ihrer Familie empfand. Aloysia Weber war die zweite Tochter Fridolin Webers, der 1733 als der Sohn eines Amtmanns der Schönauschen Herrschaft geboren war. Sein Lebensweg, der übrigens noch keineswegs klargestellt ist[1], nimmt sich recht abenteuerlich aus. Er soll zu Freiburg die Rechte studiert, und die theologische Doktorwürde erworben haben, was bereits ziemlich zweifelhaft klingt[2], 1754 wird er als Amtsnachfolger seines Vaters genannt. Er muß zugleich aber auch ein guter Sänger gewesen sein, denn in dieser Eigenschaft zog ihn Karl Theodor nach Mannheim, wo er von 1765—1778 als Bassist mit 200, dann mit 400 fl. Gehalt auftaucht[3]. Diese geringe Besoldung hat ihn offenbar veranlaßt, sich noch einen Nebenerwerb als Kopist und Souffleur zu verschaffen. Trotzdem blieben seine Verhältnisse mehr als bescheiden, zumal da er eine zahlreiche Familie zu ernähren hatte. Aus der Ehe, die er 1756 mit der Mannheimerin Marie Cäcilie Stamm geschlossen hatte, waren fünf Mädchen und ein Knabe hervorgegangen, von denen 1777 noch die vier Töchter Josepha, Aloysia, Konstanze und Sophie am Leben waren. Aloysia (auch Luise genannt) war damals 15 Jahre alt und in der Gesangskunst bereits ziemlich vorangeschritten. Mozart erwähnt sie zuerst in einem Berichte über eine Kunstreise, die er Ende Januar 1778 ohne die Mutter mit der Familie Weber nach Kirchheim-Bolanden und Worms unternahm (17. Januar 1778)[4]:

Künftigen Mittwoch [23. Jan.] werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzessin von Oranien [S. 68 ff.] gehen; man hat mir hier so viel Gutes von ihr gesprochen, daß ich mich endlich entschlossen habe. Ein holländischer Offizier[5], der mein guter Freund ist, ist von ihr entsetzlich ausgescholten worden, daß er mich, als er hinüberkam, ihr das Neujahr anzuwünschen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigste bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil sie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier Arien abschreiben lassen, und eine Sinfonie

[1] Vgl. M. M. v. Weber, C. M. v. Weber I 6 f., dessen Angaben freilich keineswegs zuverlässig sind, und Walter a. a. O. 308 f. [2] Mozart, der sonst seinen Freund dem Vater gegenüber geflissentlich herausstreicht, erwähnt von dieser Doktorwürde nichts, trotzdem er doch gerade damit auf seinen Vater sicher einen großen Eindruck hätte machen können. [3] Walter a. a. O. 302. 308. Sein jüngerer Bruder Franz Anton war der Vater C. M. v. Webers, und Konstanze Mozart somit eine richtige Kousine des Freischützkomponisten. [4] B I 151 f.
[5] De la Potrie.

werde ich ihr auch geben, denn sie hat ein ganz niedliches Orchester und giebt alle Tage Accademie[1]. Die Kopiatur von den Arien wird mich auch nicht viel kosten, denn die hat mir ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinübergehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat, und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Prima donna machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und dieß ist eben die Ursache, warum das Mädl hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädel und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allezeit gut vorgestanden und dem Churfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der de Amicis mit den entsetzlichen Passagen [L. Silla 11, vgl. S. 208] singt sie vortrefflich; sie wird diese auch zu Kirchheim-Poland singen.

Nach seiner Rückkehr berichtet er weiter über diese „Vacanzreise" (2. Februar 1778)[2]:

Wir mußten gleich ins Schloß einen Zettel mit unseren Namen schicken; den andern Tag frühe kam schon der Hr. Concertmeister Rothfischer zu uns. Abends gingen wir nach Hof, das war Samstag; da sang die Mlle. Weber 3 Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! Ich habe ja im neulichen Brief von ihren Verdiensten geschrieben, doch werde ich diesen Brief nicht schließen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie itzt erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe. Wir mußten hernach bey der Officierstafel speisen. Den andern Tag gingen wir ein ziemlich Stück Weg in die Kirche, denn die katholische ist ein bischen entfernt. Das war Sonntag. Zu Mittage waren wir wieder an der Tafel; Abends war keine Musique, weil Sonntag war — darum haben sie auch nur 300 Musiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bey Hofe speisen können, wir haben aber nicht gewollt, sondern sind lieber unter uns zu Hause geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gerne das Essen bey Hofe hergeschenkt, denn wir waren niemal so vergnügt als da wir allein beisammen waren; allein wir haben ein wenig oeconomisch gedacht — wir haben so genug zahlen müssen. Den andern Tag, Montag, war wieder Musique, Dienstag wieder und Mittwoch wieder; die Mlle. Weber sang in Allem 13 Mal und spielte 2 Mal Clavier, denn sie spielt gar nicht schlecht. Was mich am meisten wundert, ist daß sie so gut Noten liest. Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten langsam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista gespielt: ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler spielen hören. Ich habe in allem 12 Mal gespielt, und einmal auf Begehren in

[1] Dies bestätigt Schubart, Ästhetik S. 192, vgl. Musikal. Almanach (Alethinop. 1782). [2] B I 154ff.

der lutherischen Kirche auf der Orgl und habe der Fürstin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als 7 Louisdor NB. in Silbergeld bekommen, und meine liebe arme Weberin 5, — Basta. Wir haben nichts darbey verloren, ich habe noch 42 fl. Profit und das unaussprechliche Vergnügen, mit grundehrlichen, gut katholischen und christlichen Leuten in Bekanntschaft gekommen zu seyn; mir ist leid genug, daß ich sie nicht schon lange kenne. — A propos! Sie müssen sich nicht zu viel verwundern, daß mir von 77 fl. nicht mehr als 42 fl. übrig geblieben sind. Das ist aus lauter Freude geschehen, daß einmal wieder ehrliche und gleichdenkende Leute zusammenkommen sind. Ich habe es nicht anderst gethan, ich habe halben Theil gezahlt; das geschieht aber nicht auf anderen Reisen, das habe ich schon gesagt, da zahl ich nur für mich. — Hernach sind wir 5 Täge zu Worms geblieben, dort hat der Weber einen Schwager, nämlich der Dechant vom Stift; NB. der fürchtet des Hrn. Webers spitzige Feder. Da waren wir lustig, haben alle Mittags und Nachts beim Hrn. Dechant gespeist. Das kann ich sagen, diese kleine Reise war ein rechtes Exercitium für mich auf dem Clavier. Der Hr. Dechant ist ein rechter braver vernünftiger Mann. — Nun ist es Zeit, daß ich schließe; wenn ich alles schreiben wollte was ich denke, so würde mir das Papier nicht bleiben.

Von dieser „lustigen" Stimmung geben auch die scherzhaften Verse Zeugnis, die er am 31. Januar von Worms aus an die Mutter richtete[1]. In diesen ist von 4 Quartetten die Rede, die er schreiben wolle (s. o. S. 584, 595), und von einem Konzert, das für Paris aufgespart sein sollte. Man sieht, daß er vor der Mutter seine tieferen Gefühle und Absichten, sofern diese schon bestanden, noch zu verbergen sucht.

Nachdem er wieder nach Mannheim zurückgekehrt war, widmete er nun fast alle Zeit dem Umgang mit Webers und suchte die Tochter im Gesang weiterzubilden. Er studierte ihr alle seine Arien ein, die er mitgenommen hatte, und bat seinen Vater, ihr von Salzburg eine „Aria cantabile mit ausgesetztem gusto", Kadenzen und was dort noch an passenden Sachen sei, zu schicken. Dann verschaffte er ihr die Gelegenheit, sich hören zu lassen; er schreibt (14. Februar 1778)[2]:

Gestern war eine Accademie beym Cannabich, da ist bis auf die erste Sinfonie vom Cannabich alles von mir gewesen. Die Rosl hat mein Concert ex B [XVI. 6] gespielt, dann hat der Hr. Ramm zur Abwechslung fürs 5. Mal mein Oboe-Concert für den Ferlendi gespielt, welches hier einen großen Lärm macht; es ist auch jetzt des Hrn. Ramm sein cheval de bataille. Hernach hat die Mlle. Weberin die aria di bravura von der de

[1] Nottebohm, Mozartiana S. 47. [2] B I 164 f.

Amicis ganz vortrefflich gesungen. Dann habe ich mein altes Concert ex D [XVI. 5] gespielt, weil es hier recht wohl gefällt; dann habe ich eine halbe Stunde phantasirt und hernach hat die Mlle. Weber die Arie Parto m'affretto von der de Amicis [Lucio Silla 16] gesungen, mit allem applauso. Zum Schluß war dann meine Sinfonie vom Re pastore.

Endlich komponierte er eine Arie für die Geliebte, deren Text aus Metastasios Olimpiade stammte (III. 6): Non sò d'onde viene mit dem vorangehenden Rezitativ Alcandro, lo confesso (K.-V. 294, S. VI. 17 Notteb.). Im Text spricht der König Kleisthenes, der, wie sich später herausstellt, seinen eigenen Sohn wegen eines Attentats zum Tode verurteilt hat, seine Verwunderung über das weiche Gefühl aus, das ihn auf jenen Richterspruch hin beschleiche; das Mitleid allein könne unmöglich der Grund davon sein. Mozart deutete diese Situation in seinem Sinne um: auch er fühlte sich von einer nie gekannten Empfindung übermannt, bei deren Entstehung das Mitleid wohl mitgewirkt hatte, aber ohne die Empfindung selbst deuten zu können. So löste sich, ein bei Mozart seltener Fall, die Arie ganz aus dem dramatischen Zusammenhang los und ihr Text blieb lediglich die Unterlage für ein höchst persönliches Bekenntnis; kein Wunder, daß ihm selbst das Stück ganz besonders ans Herz gewachsen war, zumal da ihm bei der Komposition beständig Aloysias Stimme und Gesang vorschwebten. Er schreibt darüber (28. Februar 1778)[1]:

Ich habe aber auch zu einer Übung die Aria Non sò d'onde viene etc., die so schön vom Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die vom Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben vom Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Diese Aria habe ich anfangs dem Raaff zugedacht, aber der Anfang gleich schien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin entschloß ich mich diese Aria für die Weberin zu machen. Ich legte sie bey Seit und nahm die Wörter Se al labbro für den Raaff vor. Ja, da war es umsonst, ich hätte ohnmöglich schreiben können, die erste Aria kam mir immer in Kopf. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor, sie accurat für die Weberin zu machen. Es ist ein Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der anderte Theil: Nel seno a destarmi, dann wieder das Sostenuto. Als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mlle. Weber: Lernen Sie die Aria von sich selbst, singen Sie sie

[1] B I 171f.

nach Ihrem gusto; dann lassen Sie mir sie hören und ich will Ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Nach zwey Tägen kam ich hin, und da sang sie mirs und accompagnirte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sies accurat so gesungen hat, wie ich es gewunschen habe und wie ich ihr es hab lernen wollen. Das ist nun ihre beste Aria, die sie hat; mit dieser macht sie sich gewiß überall Ehre, wo sie hinkommt.

Diese Zuversicht wurde gerechtfertigt in einer Akademie, die vor Mozarts Abreise am 12. März bei Cannabich gegeben wurde, und in der Rose Cannabich, Mlle. Weber und Mlle. Pierron Serrarius (die Hausnymphe) nach drei Proben das Konzert für drei Klaviere recht gut spielten[1].

Die Mlle. Weber hat 2 Arien von mir gesungen, die Aer tranquillo von Re pastore [No. 3] und die neue Non sò d'onde viene. Mit dieser hat meine liebe Weberin sich und mir unbeschreiblich Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Arie so gerührt habe wie diese; sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll. Cannabich hat gleich wie die Arie aus war laut geschrien: Bravo, bravissimo maestro! veramente scritta da maestro! Hier habe ich sie das erstemal mit den Instrumenten gehört. Ich wollte wünschen, Sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt und gesungen wurde, mit dieser Accuratesse im gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie sie doch noch — ich hoffe es. Das Orchestre hat nicht aufgehört die Aria zu loben und davon zu sprechen.

Auch an den Vater wurde die neue Arie geschickt mit der Bitte, sie niemand zu singen zu geben, da sie ganz für die Weberin geschrieben sei und ihr passe wie ein Kleid auf den Leib.

Mozarts Abneigung gegen die Pariser Reise erklärt sich aus dieser Neigung leicht, so wenig er sich das auch gestehen mochte. Wenn er seinem Vater schrieb (4. Februar 1778)[2]: „Ich kann ohnmöglich mit Leuten reisen, mit einem Mann, der ein Leben führt, dessen sich der jüngste Mensch schämen müßte, und der Gedanken einer armen famille, ohne sich Schaden zu tun, aufzuhelfen, vergnügt mich in der ganzen Seele", so war das gewiß redlich gemeint: er brannte vor Begierde, diese Familie aus ihrer traurigen Lage zu befreien; allein die Liebe zu seiner Aloysia war doch das stille, aber mächtigste Motiv. Wohin seine Gedanken sich damals richteten, kann man auch aus einer Äußerung abnehmen, als er erfuhr, daß ein Jugendfreund, Hr. v. Schiedenhofen, eine reiche Heirat gemacht hatte (7. Februar 1778)[3]:

[1] B I 186. [2] B I 158f. [3] B I 159f.

Das ist halt wiederum eine Geldheyrath, sonst weiter nichts. So möchte ich nicht heyrathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen. Drum will ichs auch bleiben lassen und meine goldne Freiheit genießen, bis ich so gut stehe, daß ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Hrn. von Schiedenhofen war es nothwendig, sich eine reiche Frau zu wählen, das macht sein Adel. Noble Leute müssen nie nach gusto und Liebe heyrathen, sondern nur aus Interesse und allerhand Nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut, wenn sie ihre Frau etwa noch liebten, nachdem sie schon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majoratsherrn zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und diesen kann uns kein Mensch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.

Zu diesem Erguß wird der Vater wohl etwas den Kopf geschüttelt haben. Zu energischem Einschreiten in die seiner Ansicht nach gänzlich verfahrenen Verhältnisse veranlaßte ihn aber ein abenteuerlicher Plan des Sohnes, für den dieser die auf ihren Vorteil erpichten Webers bereits gewonnen hatte und der seine beiden sehnlichsten Herzenswünsche auf einmal erfüllen sollte: in Aloysias Nähe zu bleiben, bis er sie ganz sein nennen könnte, und Opern zu schreiben. So schrieb er dem Vater (4. Februar 1778), er wolle zunächst in Mannheim bleiben und die übernommenen Kompositionen vollenden[1]:

Unter dieser Zeit wird sich Hr. Weber bemühen sich wo auf Concerts mit mir zu engagiren; da wollen wir mit einander reisen. Wenn ich mit ihm reise, so ist es just soviel als wenn ich mit Ihnen reisete. Deswegen habe ich ihn gar so lieb, weil er, das Äußerliche ausgenommen, ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren caractère und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn Sie nicht, wie Sie wissen, zum Schreiben zu faul commode wäre, so würde sie Ihnen das Nämliche schreiben. Ich muß bekennen, daß ich recht gern mit ihnen gereist bin. Wir waren vergnügt und lustig; ich hörte einen Mann sprechen wie Sie. Ich durfte mich um nichts kümmern; was zerrissen war, fand ich geflickt; mit einem Wort, ich war bedient wie ein Fürst. Ich habe diese bedrückte famille so lieb, daß ich nichts mehr wünsche als daß ich sie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es auch. Mein Rath ist, daß sie nach Italien gehen sollten. Da wollte ich Sie also bitten, daß Sie je ehender je lieber an unsern guten Freund Luggiati

[1] B I 156ff.

[S. 177 f.] schreiben möchten und sich erkundigen, wie viel und was das meiste ist, was man einer Prima Donna in Verona giebt? je mehr je besser, herab kann man allzeit, — vielleicht könnte man auch die Ascensa in Venedig bekommen. Für ihr Singen stehe ich mit meinem Leben, daß sie mir gewiß Ehre macht. Sie hat schon die kurze Zeit viel von mir profitirt, und was wird sie erst bis dahin profitiren? Wegen der Action ist mir auch nicht bang. Wenn das geschieht, so werden wir, Mr. Weber, seine 2 Töchter und ich, die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schwester im Durchreisen auf 14 Täge zu besuchen, meine Schwester wird an der Mlle. Weber eine Freundin und Cameradin finden; denn sie steht hier im Ruf wie meine Schwester in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze famille wie die Mozartische. Es giebt freylich Neider wie bey uns, aber wenn es darzu kommt, so müssen sie halt doch die Wahrheit sagen: redlich währt am längsten. Ich kann sagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzbourg kommen sollte, nur damit Sie sie hören. Meine Arien von der de Amicis, sowohl die bravura aria als Parto m'affretto und Dalla sponda tenebrosa singt sie superb. Ich bitte Sie, machen Sie Ihr mögliches, daß wir nach Italien kommen; Sie wissen mein größtes Anliegen — Opern zu schreiben.

Zu Verona will ich gern die Opera um 50 Zechini schreiben, nur damit sie sich Ruhm macht; denn wenn ich sie nicht schreibe, so fürchte ich, wird sie sacrifizirt. Bis dahin werde ich schon durch andere Reisen, die wir mit einander machen wollen, soviel Geld machen, daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, schreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, so taugt uns die andere Tochter, welche die älteste ist, gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthschaft führen, weil sie auch kocht. — —

Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergessen Sie meinen Wunsch nicht Opern zu schreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt; ich möchte ordentlich für Verdruß weinen, wenn ich eine Aria höre oder sehe. Aber italienisch, nicht teutsch; serios nicht buffa. — Nun habe ich alles geschrieben, wie es mir ums Herz ist, meine Mutter ist mit meiner Denkungsart ganz zufrieden. — Ich küsse Ihnen 1000 mal die Hände und bin bis in den Tod Dero gehorsamster Sohn.

In einem spätern Briefe wiederholt er seine eindringliche Bitte (14. Februar 1778)[1]:

Ich bitte Sie um alles, nehmen Sie sich der Weberin an; ich möchte gar zu gern, daß sie ihr Glück machen könnte; Mann und Weib, 5 Kinder und 450 fl. Besoldung! Vergessen Sie nicht wegen Italien, auch wegen meiner nicht; Sie wissen meine Begierde und meine Passion. Ich hoffe, es wird alles recht gehen; ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns

[1] B I 165.

nicht verlassen. Nun leben Sie recht wohl und vergessen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen.

Ganz so einverstanden, wie Wolfgang dachte, war freilich seine Mutter nicht, das beweist eine Nachschrift zu Wolfgangs Brief vom 4. Februar 1778, die uns allerdings auch zeigt, daß sie ohne allen Einfluß auf den Sohn war[1]:

Mein lieber Mann! Aus diesem Briefe wirst Du ersehen haben, daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft machet, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen. Es ist mir die Gesellschaft mit dem Wendling und Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen bekannt worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert. Mit einem Worte: bey anderen Leuten ist er lieber als bey mir, ich mache ihm in einem und anderen was mir nicht gefällt Einwendungen, und das ist ihm nicht recht. Du wirst es also bey Dir selbst überlegen was zu thun ist. — Ich schreibe dieses in der größten Geheim, weil er beim Essen ist, und ich will damit nicht überfallen werden.

Dem Vater hätte Wolfgang keinen härteren Schlag versetzen können als mit dieser Eröffnung, die ihm „nicht anders als wie ein Roman geschrieben" vorkam. Die Aufregung darüber machte ihn schlaflos. Seine Besorgnis, Wolfgangs gutes Herz und seine Vertraulichkeit könnten ihm einmal einen bösen Streich spielen, hatte sich in der unheilvollsten Weise erfüllt. Aber er war nicht der Mann, lange trüben Gedanken nachzuhängen. Hier mußte nachdrücklich eingeschritten werden, und zwar sofort. Seine vom 12. Februar 1778 datierte Antwort möge hier, soweit sie die Sache betrifft, Platz finden[2].

Mein lieber Sohn! Deinen Brief vom 4ten habe ich mit Verwunderung und Schröcken durchlesen. Ich fange auch an ihn heut den 11ten zu beantworten, indem ich die ganze Nacht nicht hab schlafen können und so matt bin, daß ich ganz langsam Wort für Wort schreiben und ihn nach und nach bis morgen zu Ende bringen muß. Ich war Gottlob itzt immer wohlauf, allein dieser Brief, an dem ich meinen Sohn an nichts anderem mehr kenne, als an dem Fehler, daß er allen Leuten auf das erste Wort glaubt, sein zu gutes Herz durch Schmeicheleyen und gute schöne Worte jedermann bloßstellt, sich von jedem auf alle ihm gemachte Vorstellungen nach Belieben hin und her lenken läßt und durch Einfälle und grundlose, nicht genug überlegte, in der Einbildung thunliche Aussichten sich dahin

[1] B IV 341. [2] B III 353 ff.

bringen läßt, dem Nutzen fremder Leute seinen eigenen Ruhm und Nutzen, und sogar den Nutzen und die seinen alten ehrlichen Eltern schuldige Hilfe aufzuopfern, — dieser Brief hat mich um so mehr niedergeschlagen, als ich mir vernünftige Hoffnung machte, daß Dich einige Dir schon begegnete Umstände und meine hier mündlich und Dir schriftlich gemachte Erinnerungen hätten überzeugen sollen, daß man, um sein Glück sowohl, als sein auch nur gemeines Fortkommen in der Welt zu suchen, und unter der so verschiedenen Art guter, böser, glücklicher und unglücklicher Menschen endlich das gesuchte Ziel zu erreichen sein gutes Herz mit größter Zurückhaltung verwahren, nichts ohne die größte Überlegung unternehmen und sich von enthusiastischer Einbildung und ohngefähr blinden Einfällen niemals hinreißen lassen müßte. Ich bitte Dich, mein lieber Sohn, lese diesen Brief mit Bedacht, — nehme Dir die Zeit solchen mit Überlegung zu lesen — großer gütiger Gott die für mich vergnügten Augenblicke sind vorbey, wo Du als Kind und Knab nicht schlafen gingst, ohne auf dem Sessel stehend, mir das oragnia figatafa vorzusingen, mich öfters und am Ende das Nasenspitzl zu küssen und mir zu sagen, daß, wenn ich alt seyn werde, Du mich in einer Kapsel, wo ein Glas vor, vor aller Luft bewahren wolltest, um mich immer bei Dir und in Ehren zu halten[1]. Höre mich demnach mit Geduld!

Unsere Salzburger Bedrückungen sind Dir vollkommen bekannt, Du weißt mein schlechtes Auskommen, und endlich warum ich Dir mein Versprechen gehalten, Dir weiter gehen zu lassen und alle meine Drangsalen. Die Absicht Deiner Reise waren 2 Ursachen: oder einen beständigen guten Dienst zu suchen, oder, wenn dieses mißlingt, sich an einen großen Platz zu begeben, wo große Verdienste sind. Beydes ging auf die Absicht Deinen Eltern beyzustehen und Deiner lieben Schwester fortzuhelfen, vor allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit schon geschehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und itzt nur ganz alleine auf Dich ankommt in eines der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente schuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die ganze Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern liest, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack, oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm mit Allem für Deine Familie wohl versehen bey aller Welt in Ansehen sterben willst?

Deine Reise ging nach München — Du weißt die Absicht — es war nichts zu thun. Wohlmeinende Freunde wünschten Dich da zu haben —

[1] „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Sessel stehend das oragna fiagata sa sang und Sie am Ende auf das Nasenspitzel küßte, sind freylich vorbey, aber hat dessentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorsam gegen Sie abgenommen? mehr sage ich nicht." (Wolfgangs Antwort vom 19. Februar 1778.)

Dein Wunsch war da zu bleiben. Man verfiel auf die Gedanken eine Gesellschaft zusammen zu bringen, — ich darfs nicht umständlich wiederholen. Den Augenblick fandest Du die Sache thunlich, — ich fand es nicht — lese nach was ich Dir geantwortet. Du hast Ehre im Leib. Hätte es, wenns auch geschehen wäre, Dir Ehre gemacht, von 10 Personen und ihrer monatlichen Gnade abzuhangen? — Da warst Du ganz erstaunlich für die kleine Sängerin des Theaters eingenommen und wünschtest nichts mehr als dem teutschen Theater aufzuhelfen: itzt erklärst Du Dich, daß Du nicht einmal eine komische Opera schreiben möchtest. Sobald Du beym Thor in München hinauswarest, hatte Dich auch, wie ich es vorsagte, Deine ganze freundschaftliche Subscribentengesellschaft vergessen — und was wäre es nun in München gewesen? — Am Ende sieht man immer die Vorsehung Gottes. — In Augsburg hast Du auch Deine kleinen Scenen gehabt, Dich mit meines Bruders Tochter lustig unterhalten, die Dir nun auch ihr Portrait schicken mußte. Das übrige habe Euch in den ersten Briefen nach Mannheim geschrieben. In Wallerstein machtest Du ihnen tausend Spaß, nahmst die Violin, tanztest herum und spieltest, so daß man Dich als einen lustigen, aufgeräumten närrischen Menschen den damals Abwesenden anpries, welches dem Herrn Beecké Gelegenheit gab, Deine Verdienste herunter zu setzen, die nun aber bey den zwey Herrn durch Deine Composition und die Spielart Deiner Schwester in ein anderes Licht gesetzt worden, da sie immer sagte: ich bin nur eine Schülerin meines Bruders, so daß sie die größte Hochachtung für Deine Kunst haben, und sich über des H. Beecké schlechte Composition herausließen.

In Mannheim hast Du sehr wohl gethan, Dich bey dem Herrn Cannabich einzuschmeicheln. Es würde aber ohne Frucht gewesen seyn, wenn er nicht seinen doppelten Nutzen dabey gesucht hätte. Das übrige habe Dir schon geschrieben. Da wurde nun die Mlle. Tochter des Herrn Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Porträt ihres Temperaments im Adagio der Sonate ausgedrückt, kurz diese war nun die Favoritperson. — Dann kamst Du in die Bekanntschaft des Herrn Wendling. Itzt war dieser der ehrlichste Freund, und was dann alles geschehen, darf ich nicht wiederholen. In einem Augenblick kommt die neue Bekanntschaft mit Herrn Weber: nun ist alles Vorige vorbey, itzt ist diese Familie die redlichste christlichste Familie und die Tochter ist die Hauptperson des zwischen Deiner eigenen und dieser Familie vorzustellenden Trauerspiels und alles was Du Dir in dem Taumel, in den Dich Dein für alle Leute offenes gutes Herz gesetzt hat, ohne genugsame Überlegung einbildest, so richtig und so unfehlbar thunlich, als wenn es schon ganz natürlich so gehen müßte.

Du gedenkest sie als Prima Donna nach Italien zu bringen. Sage mir ob Du eine Prima Donna kennst, die als Prima Donna, ohne vormals in Teutschland schon öfters recitirt zu haben, das Theater in Italien betreten hat. Wie viele Opern hat nicht die Sgra. Bernasconi in Wien recitirt und zwar Opern von den größten Affekten und unter der genauesten Kritik und Unterweisung des Gluck und Calzabigi! Wie viele Opern sang

die Mlle. Deiber in Wien unter der Unterweisung des Hasse — und unter dem Unterricht der alten Sängerin und berühmtesten Actrice, der Sgra. Tesi, die Du beym Prinz Hildburgshausen gesehen und als Kind ihre Mohrin küßtest! wie vielemal recitirte die Mlle. Schindler[1] auf dem Wiener Theater, nachdem sie ihren Anfang bey einer Hausoper auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweisung des Hasse und der Tesi und des Metastasio machte! — Haben alle diese Personen es wagen dürfen sich dem italiänischen Publiko auszusetzen? und wie viele Protection und vielvermögende Empfehlungen hatten sie dann erst nötig, um zu ihrem Zweck zu gelangen? — Fürsten und Grafen empfahlen sie und in Ruhm stehende Componisten und Poeten stunden für ihre Geschicklichkeit. Und Du willst, ich soll nur an Luggiati schreiben, Du wolltest um 50 Duggaten die Opera schreiben, da Du doch weißt, daß die Veroneser kein Geld haben, und niemals eine neue Opera schreiben lassen. Ich soll itzt auf die Ascensa Bedacht seyn, da mir Michelagata nicht einmal eine Antwort auf meine 2 vorige Schreiben gab. Ich lasse, daß die Mlle. Weber wie eine Gabrielli singt, daß sie eine starke Stimme für die italiänischen Theater hat u. s. w., daß sie für eine Prima Donna gut gewachsen ist u. s. w., so ist es lächerlich daß Du für ihre Aktion gut stehen willst. Da gehört was mehrers dazu, und die altkindische, auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlicher Menschenliebe unternommene Bemühung des alten Hasse hat die Miß Davis auf ewig von der welschen Schaubühne verbannt, da sie die erste Sera ausgezischet und ihr Parte der de Amicis übergeben wurde[2]. Nicht nur ein Frauenzimmer, sondern ein schon auf dem Theater geübter Mann zittert bey seinem ersten Auftritte in einem fremden Lande. Und glaubst Du das ist alles? — keineswegs — ci vuole il possesso del teatro, sogar bey einem Frauenzimmer in Betreff des Anzugs, der Frisur, des Aufputzes u. s. w. Doch, Du weißt alles selbst, wenn Du nachdenken willst; ich weiß, die scharfe Überlegung alles dieses wird Dich überzeugen, daß Dein Einfall zwar von gutem Herzen kommt, aber seine Zeit und große Vorbereitung braucht, und ganz ein anderer Weg muß genommen

[1] Katharina Leidner, geb. 1753, war von ihrem Schwager Schindler erzogen worden, und betrat unter diesem Namen als Sängerin die Bühne in Wien, fand dann in Italien und London großen Beifall und verheiratete sich 1777 mit Bergopzomer. Sie wurde 1780 in Braunschweig, 1783 in Prag engagiert und starb dort 1788. [2] Cecilia Davis, die jüngere Schwester der berühmten Harmonikaspielerin, begleitete diese auf ihren Reisen. Während des Aufenthalts in Wien wohnte sie in demselben Hause mit Hasse und genoß dessen Unterricht (Burney, Reise II 203 f.). Sie trat im Jahre 1771 in Neapel auf, und dort müßte die von Leop. Mozart erzählte Begebenheit vorgefallen sein. In den nächsten Jahren rivalisierte sie in London glücklich selbst mit der Gabrielli (Busby, Gesch. d. Mus. II S. 402 f. Burney, Hist. of mus. IV p. 499 f.); später trat sie auch in Florenz auf — man nannte sie l'Inglesina — kehrte 1784 nach London zurück und trat von der Bühne ab.

werden, solchen nach einiger längerer Zeit auszuführen. Welcher Impresario würde nicht lachen, wenn man ihm ein Mädl von 16 oder 17 Jahren, die noch niemals auf dem Theater gestanden, recommandiren wollte!

Dein Vorschlag, ich kann kaum schreiben, wenn ich daran denke, der Vorschlag mit Herrn Weber und NB. 2 Töchtern herumzureisen hätte mich beynahe um meine Vernunft gebracht. — Liebster Sohn! wie kannst Du Dich von einem so abscheulichen Dir zugebrachten Gedanken auch nur auf eine Stunde einnehmen lassen? Dein Brief ist nicht anders als wie ein Roman geschrieben. Und Du könntest Dich wirklich entschließen, mit fremden Leuten in der Welt herumzuziehen? — Deinen Ruhm — Deine alten Eltern, Deine liebe Schwester auf die Seite zu setzen? — mich dem Fürsten und der ganzen Stadt, die Dich liebt, dem Spott und Gelächter auszusetzen? — ja dem Spott, und Dich der Verachtung auszusetzen, da ich aller Welt, die mich immer fragte, sagen mußte, daß Du nach Paris gehen wirst, und nun am Ende wolltest Du mit fremden Personen auf gerathe wohl herumziehen? Nein, das kannst Du nach ein Bischen Überlegung nicht einmal mehr gedenken. — Doch damit ich Euch alle Eurer Übereilung überzeuge, so wisse, daß itzt eben die Zeit kommt, wo keinem vernünftigen Menschen so etwas beyfallen kann. Die Umstände sind dermal so, daß man nicht einmal weiß, an was für Orten überall Krieg ausbrechen wird, da an allen Orten die Regimenter theils marschieren theils in Bereitschaft stehen. — In die Schweiz? — in Holland? ja da ist den ganzen Sommer keine Seele, und im Winter bekommt man in Bern und Zürich genau so viel, daß man nicht Hunger stirbt, sonst ist nirgends nichts. Und Holland hat jetzt auf andere Sachen als auf Musik zu denken und den halben Theil der Einnahmen frißt Herr Hummel[1] und die Concertunkösten, und wo bliebe alsdann Dein Ruhm? Das ist nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponisten, für Schmierer, für einen Schwindl[2], Zappa[3], Ricci[4] u. s. w. Nenne mir einen großen Componisten, der sich würdiget einen solchen niederträchtigen Schritt zu thun? — — Fort mit Dir nach Paris! und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris

[1] Hummel war Musikverleger in Amsterdam und derjenige, der für fremde Künstler gegen gute Spesen alles besorgte, was zu einer guten Aufnahme beim Publikum erforderlich schien. Scheurleer, Mozarts Verblijf in Nederland S. 35. [2] „Friedrich Schwindel," berichtet Gerber, „ein sehr angenehmer und beliebter jetzt lebender Komponist, aber unstät und flüchtig und nicht länger an einem Orte, als er seinem Hang zum Vergnügen daselbst genugtun kann". Er hielt sich um 1770 im Haag auf, ging dann nach Genf, von da nach Mühlhausen, Lausanne und starb 1786 in Karlsruhe. [3] Francesco Zappa, ein Violoncellist, der auf Konzerte reiste. [4] Pasquale Ricci, geb. in Como 1733, hielt sich lange auf Reisen auf, und mochte wohl während dieser Zeit Leop. Mozart bekannt geworden sein; er lebte dann in Paris und zuletzt wieder in Como.

aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt, da behandelt der Adl Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit, da siehet man eine schöne Lebensart, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer teutschen Cavaliers und Damen, und da machst Du Dich in französischer Sprache fest.

Was die Gesellschaft mit Wendling u. s. w. betrifft, hast Du sie gar nicht nötig. Du hast sie längst gekannt, und hat es Deine Mamma nicht eingesehen, waret Ihr beyde blind? — Nein, ich weiß, wie es seyn wird. Du warst dafür eingenommen und sie durfte es nicht wagen, Dir zu widersprechen. Ich bin böse, daß es Euch beyden an Vertrauen und der Aufrichtigkeit fehlt, mir alles umständlich und redlich zu berichten; Ihr machtet es mir mit dem Churfürsten ebenso und am Ende mußte doch alles herauskommen. Ihr wolltet mir Verdruß ersparen und am Ende schüttet Ihr mir eine ganze Lauge von Verdrießlichkeiten auf einmal über den Kopf herab, die mich fast ums Leben bringen. Ihr wißt und habt 1000 Proben, daß mir der gütige Gott eine gesunde Vernunft gegeben, daß mir der Kopf noch am rechten Ort stehet, und daß ich in verwirrtesten Sachen oft einen Ausweg gefunden und eine Menge Sachen vorausgesehen und errathen: was hielt Euch denn ab, mich um Rath zu fragen und allzeit nach meinem Willen zu thun? Mein Sohn, Du hast mich mehr als Deinen aufrichtigsten Freund, als einen scharfen Vater anzusehen — denke nach, ob ich Dich nicht allzeit freundschaftlich behandelt und wie ein Diener seinen Herrn bedient, auch Dir alle mögliche Unterhaltung verschafft, und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen größten Unbequemlichkeit, geholfen habe? — —

Mit diesem Briefe hat sich L. Mozart ein würdiges Denkmal gesetzt. Behutsam, aber mit fester Hand öffnet er dem Sohne die Augen, und bemerkenswert ist besonders auch der kluge Takt, womit der eigentliche Hauptpunkt, nämlich Wolfgangs Liebe zu Aloysia, umgangen wird. Auch die ganze Familie Weber, deren Hintergedanken der mißtrauische Mann zweifellos durchschaute, kommt auffallend glimpflich weg, ja er verweist den Sohn für Aloysias Fortkommen sogar an Raaff, dessen Wort bei den italienischen Impresarii besonders viel gelte. Zunächst aber solle sie in Mannheim suchen auf die Bühne zu kommen, wenn es auch nur zur Übung sei. „Daß Du Vergnügen findest Bedrängten zu helfen, hast Du von Deinem Vater geerbt; Du mußt aber vor allem mit ganzer Seele auf das Wohl Deiner Eltern denken, sonst geht Deine Seele zum Teufel."

So fielen alle Bedenken hin, die er bisher gegen die Pariser Reise gehegt hatte, nur sollte den Sohn statt Wendlings und Ramms, die er nicht so nötig hätte wie sie ihn, die Mutter dorthin begleiten, um

überall nach dem Rechten zu sehen; für Geld und Kreditbriefe wollte er schon Sorge tragen, zumal da Paris noch am meisten Sicherheit gegen die drohende Kriegsgefahr biete.

Der Appell an die besten Seiten in Wolfgangs Wesen, Pflichtgefühl, Ehrgeiz und Kindesliebe, war nicht vergebens. Er beugte sich mit schwerem Herzen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters und antwortete (19. Februar 1778)[1]:

Ich habe mir nie etwas anders vorgestellt, als daß Sie die Reise mit den Weberischen mißbilligen werden; denn ich habe es niemal — bey unsern dermaligen Umständen verstehts sich — im Sinn gehabt; aber ich habe mein Ehrenwort gegeben an Ihnen das zu schreiben. H. Weber weiß nicht, wie wir stehen: ich sag es gewiß Niemand; weil ich also gewünschet habe in solchen Umständen zu seyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut stünden, so vergaß ich in dieser Berauschung die gegenwärtige Ohnmöglichkeit der Sache und mithin auch — Ihnen das zu melden, was ich itzt gethan habe. — — Was Sie wegen der Mlle. Weber schreiben ist alles wahr; und wie ich es geschrieben habe, so wußte ich so gut wie Sie, daß sie noch zu jung ist und daß sie Action braucht, und vorher öfter auf dem Theater recitiren muß; allein mit gewissen Leuten muß man öfters nach und nach weiter schreiten. Die guten Leute sind müde hier zu seyn wie — Sie wissen schon wer und wo, mithin glauben sie, es sey alles thunlich. Ich habe ihnen versprochen alles an meinen Vater zu schreiben; unterdessen als der Brief nach Salzburg lief, sagte ich schon immer, sie soll doch noch ein wenig Geduld haben, sie seye noch ein bischen zu jung ꝛc. Von mir nehmen sie auch alles an, denn sie halten viel auf mich. Jetzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Mad^me^ Toscani [Schauspielerin] geredet, damit sie seine Tochter in der Action instruirt. Es ist alles wahr, was Sie von der Weberin geschrieben haben, ausgenommen eins nicht, daß sie wie eine Gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. Wer die Gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; — — mit einem Wort, sie sang mit Kunst, aber mit keinem Verstand [S. 203]. Diese aber singt zum Herzen und singt am liebsten cantabile. Ich habe sie erst durch die große Aria an die Passagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie in Italien kommt, daß sie Bravurarien singt; das Cantabile vergißt sie gewiß nicht, denn das ist ihr natürlicher Hang[2]. — Itzt wissen Sie also alles, ich recommandire sie Ihnen immer von ganzem Herzen.

[1] B I 165 ff. [2] Schubart sagt von Vogler (Ästhetik S. 135 f.): „Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Die vortreffliche Sängerin Lange in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe und markiert die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich voll-

Diese jähe Zerstörung seines Liebesglücks traf Wolfgang aufs tiefste, sie warf ihn sogar für mehrere Tage aufs Krankenlager. Noch einmal bekannte er sich, wenn auch unter Tränen, zu seinem alten Wahlspruch: „nach Gott kommt gleich der Papa". Aber ohne Vorbehalt hat er sich nicht gefügt, und die innere Entfremdung zwischen Vater und Sohn, die während der Pariser Reise begann und schließlich immer unheilbarer wurde, erhielt durch diesen Fall eine kräftige Nahrung. Wolfgang fühlte sich nicht allein in seiner Liebe, sondern auch in seiner Ehre gekränkt[1]:

Ich bitte, Alles von mir zu glauben, was Sie wollen, nur nichts Schlechtes. Es giebt Leute, die glauben, es seye ohnmöglich, ein armes Mädl zu lieben, ohne schlechte Absichten dabey zu haben, und das schöne Wort Maitresse, zu teutsch H . . e, ist halt gar zu schön! — Ich bin kein Brunetti und kein Mysliweczek! ich bin ein Mozart, aber ein junger und gut-denkender Mozart, mithin werden Sie mir hoffe ich verzeyhen, wenn ich bisweilen im Eyfer ausschweife.

Zudem betrachtete er sein Verhältnis zu Aloysia noch keineswegs als gelöst. Im Gegenteil, je einsamer und unbehaglicher er sich in Paris fühlte, desto lockender erschien ihm das Glück an ihrer Seite, und er mußte seine Leidenschaft bis zum letzten, bitteren Tropfen durchkosten, ehe er ganz von ihr geheilt ward. Mit dem festen Vorsatz, seinen Willen schließlich doch noch durchzusetzen und dem ebenso festen Glauben an die Treue der Geliebten zog er seinem neuen, unsicheren Schicksal entgegen. Dem Vater verschwieg er natürlich diese geheimen Pläne, doch kam dieser, der seinen Sohn und die Verhältnisse nur zu genau kannte, sehr bald selbst dahinter, und so entspann sich zwischen Beiden, zuerst über Aloysia und dann über die „Weberischen" überhaupt, ein schleichender Konflikt, der schließlich mit Wolfgangs Heirat zum vollständigen Erkalten des einst so herzlichen Verhältnisses führte.

kommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte, geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äußeren majestätischen Anstand hat sie größtenteils diesem ihrem großen Lehrer zu danken." Hiervon dürfen wir wohl etwas zugunsten Mozarts abziehen; denn Voglers Unterricht wird die Weber, soweit sie ihn genossen hat, erst später in München erhalten haben. Übrigens erzählt Brandes (Selbstbiogr. II S. 260), Kirnberger und andre haben seine Tochter Minna ernstlich vor Voglers Unterricht gewarnt. [1] B I 169.

Vorerst kam Leopold dem Sohne, als er sich mit seiner Mutter zur Abreise von Mannheim rüstete, wieder mit seiner ganzen väterlichen Fürsorge entgegen[1].

Wie schwer es mir fällt, daß ich nun weiß, daß Du Dich noch weiter von mir entfernest, kannst Du zwar Dir in etwas vorstellen, aber mit derjenigen Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willst, bedächtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, so wirst Du mich keiner Zaghaftigkeit beschuldigen, sondern mir mit allen anderen das Recht widerfahren lassen, daß ich ein Mann bin und allzeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich alles mit der menschenmöglichsten Vorsichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott sieht die Zukunft voraus. — Du kommst nun in eine ganz andere Welt; und Du mußt nicht glauben, daß ich aus Vorurtheil Paris für einen so gefährlichen Ort [halte], au contraire, ich hab aus meiner eigenen Erfahrniß gar keine Ursache, Paris für gar so gefährlich anzusehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umstände sind himmelweit unterschieden.

Nachdem er ihm dies näher auseinandergesetzt und die für seine Lage passenden Ratschläge erteilt hat, schließt er mit den Worten:

Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebest; daß Du weißt und einsiehest, daß unser Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächst Gott, so zu sagen, in Deinen Händen ist. Wenn ich Dich kenne, so hab ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abwesenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu sehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch trösten muß. Lebe als ein guter katholischer Christ, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunst, und führe einen so christlichen Lebenswandel, daß, wenn ich Dich nicht mehr sehen sollte, meine Todesstunde nicht angstvoll seyn möge. Ich gieb Dir von Herzen den väterlichen Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und sicherster Freund.

Die Nähe der Trennung machte auf beiden Seiten das Gefühl dessen, was man verlor, erst recht lebendig. Die Akademien, die Wolfgang vor seiner Abreise veranstaltete, um sich, seine Kompositionen und seine Schülerinnen vorzuführen, brachten noch schließlich seine außerordentlichen Leistungen zur Geltung. Von allen Seiten hörte er, wie ungern man ihn ziehen ließ: nicht bloß die Musiker, auch viele andere gebildete Männer, denen Mannheims Blüte am Herzen lag,

[1] B III 168 ff.

wußten ihn zu schätzen. Zu diesen zählte er auch den Verfasser des „deutschen Hausvaters" (24. März 1778)[1]:

Ich hab vor meiner Abreise zu Mannheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett [S. XIV. 1], welches ich zu Lodi Abends im Wirthshaus gemacht habe, und dann das Quintett [S. XIII. 1.] und die Variationen von Fischer abschreiben lassen. Er schrieb mir dann ein besonders höfliches Billet und bezeugte sein Vergnügen über das Andenken, so ich ihm hinterlasse, und schickte mir einen Brief an seinen sehr guten Freund, Hrn. v. Sickingen, mit den Worten: Ich bin versichert, daß Sie mehr Empfehlung für den Brief seyn werden, als er es für Sie seyn kann. Und um die Schreibkösten zu ersetzen, schickte er mir 3 Louisdor. Er versicherte mich seiner Freundschaft und bat mich um die meinige. Ich muß sagen, daß alle Cavalier, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche Leute und die ganze Hofmusik, sehr unwillig und betrübt über meine Abreise waren. Das ist gewiß wahr.

Was ihn einigermaßen tröstete (28. Februar 1778), war die Aussicht, in Paris Gelegenheit zum Komponieren zu finden[2].

Ich freue mich auf nichts als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich etwas componiren müssen. Das Orchestre seye so gut und stark, und meine Hauptfavorit-Composition kann man dort gut ausführen, nämlich Chöre; und da bin ich recht froh, daß die Franzosen viel darauf halten. Das ist auch das Einzige, was man im Piccinni seiner neuen Oper Roland[3] ausgestellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und schwach seyen, und überhaupt die Musique ein wenig zu einförmig; sonst hat sie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man itzt halt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich hab auch gar nicht Sorg darauf.

Noch stand ihm der Abschied von seiner lieben Weberin bevor; auch darüber berichtet er ehrlich seinem Vater (24. März 1778)[4]:

Die Weberin hat aus gutem Herzen 2 paar Täzeln von Filet gestrickt und mir zum Angedenken und zu einer schwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir was ich gebraucht habe umsonst abgeschrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien vom Moliere (weil er gewußt hat, daß ich sie noch niemal gelesen) geschenkt, mit der Inschrift: Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bey meiner Mama allein war, sagte er: Itzt reist halt unser bester Freund weg, unser Wohlthäter. Ja, das ist gewiß, wenn Ihr Hr. Sohn nicht gewesen wäre, der hat wohl meiner Tochter

[1] B I 185. [2] B I 172. [3] Piccinnis Roland, die erste Oper, die er für Paris schrieb, war Anfang 1778 aufgeführt worden. [4] B I 187.

viel gethan und sich um sie angenommen, sie kann ihm auch nicht genug danckbar seyn. — Den Tag ehe ich weggereiset bin haben sie mich noch beym Abendessen haben wollen, weil ich aber zu Hause hab seyn müssen, so hat es nicht seyn können. Doch habe ich ihnen 2 Stunden bis zum Abendessen noch schenken müssen; da haben sie nicht aufgehört sich zu bedanken, sie wollten nur wünschen, sie wären im Stande mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, so weinten sie alle. Ich bitte um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe herab, blieb unter der Hausthür stehen, bis ich ums Eck herum war und rief mir noch nach Addieu!

Die drei in Mannheim geschriebenen Arien stehen einander nicht allein der Entstehungszeit, sondern auch dem Ausdruck nach sehr nahe. Tauchte in Mozarts Mannheimer Briefen nicht wieder öfter der Name Christian Bachs auf, man könnte es aus diesen Stücken schließen, daß er sich damals von seinem alten Ideal wieder besonders angezogen fühlte. Denn alle drei gehören jenem gefühlvollen, teils innigen, teils verträumten Typus an, den mit seiner berauschend schönen Melodik Christian Bach besonders bevorzugt hat[1]. Formell folgt die Tenorarie Se al labbro dem alten Schema Hasses, nur daß das Dacapo sich auf die Reprise des Hauptteils beschränkt, sogar die modulatorische Unruhe der alten Mittelsätze wirkt noch nach. Die Arie Non sò d'onde viene zieht nach modernerer Art ihren Mittelsatz (Allegro agitato) in den Hauptteil herein und verfährt bei seiner Wiederholung mit genialer Freiheit; seine Motive erscheinen hier nicht allein in anderer Anordnung — wobei das diesmal vom Orchester in der Mitte angestimmte Hauptthema ganz besonders schön wirkt —, sondern auch mannigfach gesteigert und nachgebildet; von wunderbarer psychologischer Wahrheit ist gleich der Beginn der Reprise, der sich noch eines Motivs aus dem Allegro bedient und erst allmählich den Weg in die alte Stimmung zurückfindet. Die Arie Ah non lasciarmi, ebenfalls in moderner Dreiteiligkeit gehalten, schiebt vor der Reprise zwei Rezitativtakte ein, variiert und erweitert die früheren Gedanken gleichfalls und treibt dann in einer neuen Coda die Steigerung noch auf eine ganz unerwartete Spitze.

Gemeinsam ist fernerhin allen drei Arien das reiche orchestrale Gewand: zum Saitenorchester treten noch Flöten, Fagotte und Hörner

1 S. o. S. 249. Auch die Tonarten der Arien sind dafür bezeichnend; zwei stehen in Es-, eine in B dur und außerdem sind sie alle in langsamem Tempo gehalten, die Allegros bilden nur Episoden.

hinzu, Se al labbro verlangt außerdem noch Oboen, Non sò d'onde viene Klarinetten. Darin, sowie in der Selbständigkeit und Freiheit, mit der diese Bläser behandelt werden, zeigt sich der Einfluß des Mannheimer Orchesters, und Mannheimer »gusto« verrät auch die sorgfältig ausgeschriebene Dynamik, wobei bezeichnend ist, daß es nicht die berühmten Crescendo- und Diminuendo-Wirkungen waren, die Mozart an diesem Stil in erster Linie fesselten, sondern das Schwelgen in allerlei plötzlichen Kontrasten des Ausdrucks, sowie die intimeren Feinheiten des Vortrages, wie smorzando und Mezzavocespiel.

In der Arie Se al labbro offenbart sich die Rücksicht auf Raaff im Fehlen der Koloratur und in dem beschränkten Umfang von f—g'. Aber in dieser Beschränkung zeigt sich der Meister. Trotz aller Weichheit steckt eine starke, verhaltene Glut in diesem Adagio, sie macht sich schon in den Synkopen des Hauptthemas bemerkbar und bricht mit echt Mozartscher Plötzlichkeit stets bei den Worten aprimi il petto hervor, um dann alsbald wieder der stillen Wehmut Platz zu machen. Es ist das Bild eines tief verwundeten Gemüts, das seine letzten, schon halb resignierten Versuche macht, Erhörung zu finden. Und wie poetisch werden gerade hierbei die Bläser verwandt, zuerst gedrückte Fagottklänge, dann Flöten mit ihrem seltsam erregten Motiv über Streichertremoli und gehaltenen Bläserakkorden! Überhaupt ist die Begleitung hier ebenso diskret als vielsagend und frei von aller Schablone; was das Stück aber besonders auszeichnet, ist die meisterhaft festgehaltene Einheit der Stimmung: es kennt kein Abschweifen zu neuen Gedanken mehr, ohne Risse und Sprünge flutet der Affekt dahin, ein Gedanke spinnt sich wie selbstverständlich aus dem andern heraus. Nur der Mittelsatz bringt ein verschiedenes Bild: eine selbstquälerische Stimmung in unruhigen Harmonien und scharfen Imitationen zwischen Singstimme und Orchester.

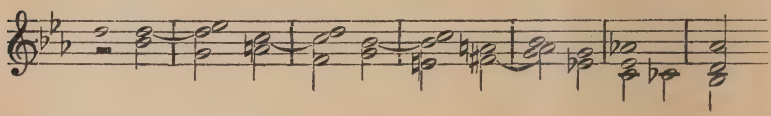
Die beiden Sopranarien werden von kurzen begleiteten Rezitativen eingeleitet, die beide, wie die früheren, nur vom Streichorchester begleitet und motivisch einheitlich gehalten sind. Die Arie Ah non lasciarmi, deren Hauptthema ohne Ritornell in einem echt Mozartschen, ebenso kurzen wie modulatorisch überraschenden Anlauf erreicht wird, ist der Stimmung nach die einheitlichste der drei. Mit aller Inbrunst eines liebenden Weibes klammert sich Dido, die hier gar nichts Heroinenhaftes hat, an ihren Liebesschmerz an, immer wieder kommt sie auf den Hauptgedanken ah non lasciarmi! zurück; in dem kleinen,

vielsagenden Rezitativ stammelt sie ihn wie halb wahnsinnig heraus, in der Coda aber erfolgt, eingeleitet von drei spannenden, neuen Bläsertakten auf dieselben Worte, noch einmal ein ungeahnter Ausbruch der Leidenschaft. Charakteristisch sind für die ganze Arie die kurzen, schluchzenden, oft bloßen Interjektionen gleichenden Phrasen der Singstimme und die beredten Fermatenpausen an den Satzabschnitten, als risse der melodische Faden beständig ab. Das Orchester, in dem wieder zwei Solofagotte eine besondere Rolle spielen, hält sich im allgemeinen noch mehr zurück als in der vorhergehenden Arie, die bemerkenswerter Weise auch von der Koloratur und den übrigen Kennzeichen des neapolitanischen Theaterpathos gänzlich absieht.

Die Perle dieser Reihe ist aber Aloysias Arie Non sò d'onde viene. Daß Mozart hier die dramatische Situation Metastasios verlassen und dafür eine eigene Herzensbeichte abgelegt hat, wurde bereits erwähnt; nur die ersten Takte des Rezitativs erinnern noch an den König Kleisthenes. Bezeichnend ist schon äußerlich, daß Mozart den Fagotten erstmals Klarinetten hinzugefügt hat. Und gleich im Ritornell treten die Bläser nicht wie früher als geschlossene Masse auf, sondern nach einander, bis zu dem starken Ausbruch des vierten Taktes, dann folgt ein plötzliches Abflauen des Affekts in der geheimnisvoll rieselnden Figur der zweiten Geige, die den schwärmerischen Gesang der ersten begleitet; den Schluß bildet ein kurzes hartes Synkopenmotiv. Das ist schon ganz die Art der späteren Mozartschen Vorspiele. Auch die Italiener und Chr. Bach bringen in ihren Ritornellen gerne die gegensätzlichen Stimmungen der folgenden Arie, aber hübsch nacheinander und meist durch Schlüsse von einander getrennt. Mozart dagegen geht darauf aus, die Affekte zu mischen, er strebt nicht, wie Gluck, in seiner Charakterdarstellung nach dem Bleibenden und Typischen, sondern nach dem Bewegten und Individuellen. Er hebt deshalb auch nicht bloß einen Zug eines Charakters als den herrschenden heraus, sondern erblickt in jedem Menschen eine Einheit der verschiedensten Seelenkräfte, die sich in beständigem Wechsel ablösen und durchdringen. In der Darstellung dieses reich bewegten seelischen Spiels liegt der große Unterschied seiner Dramatik gegenüber der Gluckschen; sie ist aufs engste mit dem neuen Geiste verwandt, der auch in seiner Instrumentalmusik lebt.

So fluten schon in diesem Arienvorspiel alle Affekte durcheinander, die das Folgende beherrschen: träumerisches Schwärmen, süße Qual,

ahnungsvolles Bangen und volle seelische Erschütterung. Nach dem Eintritt der Singstimme hat zunächst die holde Träumerei das Wort; sie erhält aber gleich durch die Begleitung der Geigen in tiefre Lage und durch deren aufflackernde Motive einen individuellen Charakter. Nach der ersten der auch für dieses Stück bezeichnenden Fermatenpausen folgt über schwebenden Harmonien und dem geheimnisvollen Raunen der zweiten Geigen der Ausdruck bangen Ahnens, in dessen Mitte psychologisch sehr fein nochmals, ratlos flehend, die Worte Non sò d'onde viene usw. eingeschoben sind. Der Schluß ist eine seltsam kraus abstürzende, ungemein beredte Koloratur auf scorrendo. Dann setzt das Allegro agitato ein, ein Satz voll atemloser, quälender Hast, mit schweren Bläserakkorden und schrillen Flötenklängen, der vergeblich nach Befreiung ringt. Am Schlusse zwängt er sich durch die bei Mozart in analogen Situationen häufig wiederkehrenden Ligaturenharmonien



verschärft durch dissonierende Wechselnoten[1], mühsam in den Hauptteil zurück (s. o.). So ist in dieser Arie auf Grund des Bachschen Typus Alles neu und eigentümlich bis in die Instrumentation, die Begleitfiguren und Koloraturen hinein, bei denen Jahn mit Recht an die Partie der Elvira erinnert[2], mit mädchenhafter Zartheit klingt das schöne Stück leise im Orchester aus. Auf Aloysias Technik und Vortragskunst wirft es ein glänzendes Licht — von einem fünfzehnjährigen Mädchen war das eine außergewöhnliche Leistung[3].

[1] Die Figur der zweiten Geigen ist die Vergrößerung der Figur der ersten. [2] I[4] 480. [3] Anselm Hüttenbrenner erhielt 1837 von der Witwe Mozart ein Blatt von Mozarts Hand, das eine auf den Schlußsatz der Arie, von der Wiederkehr des $^3/_4$-Takts an, sich beziehende Kolorierung der Singstimme enthält. Das betreffende Blatt aus Hüttenbrenners Besitz befand sich später im Besitze des Autographensammlers J. Kafka in Wien. Es trug von Konstanzes Hand die Aufschrift: „Echtes Manuskript von Wolfgang Mozart, erhalten von seiner Gattin Constanze Etatsrätin von Nissen, gewesenen Witwe Mozart aus Salzburg. Am 30. März 1837." Vgl. Neue Wiener Musikz. I 4 (1. Nov. 1889). Für die Zeit, aus der das Manuskript stammt, vergleiche man die Briefe Mozarts vom 12. März 1783: „Meine Schwägerin sang die Arie von Non sò d'onde viene (11. März)", vom 12. April; „— ich werde auch mit dieser Gelegenheit die variierte Singstimme

Am 18. März 1787 hat Mozart denselben Text nochmals, für den Bassisten Fischer, komponiert (K.-V. 512, S. VI. 35 Nott.), diesmal aus der dramatischen Situation bei Metastasio selbst heraus. Darum geht, wenn auch nicht das Rezitativ, das in der Anlage und dem Tremolomotiv noch deutlich an die erste Fassung gemahnt, so doch die Arie ihre eigenen Wege. Es fehlt alles Schwellende und Drängende, alle süße Bangigkeit: ein Mann und ein König ist es, der hier von einer ihm unbegreiflichen, weichen Regung erfaßt wird und sie halb unwillig zu unterdrücken sucht. Alles ist kräftiger und würdevoller geworden, das erste quel gel che scorrendo usw. ist von wunderbarem, dunklem, hoheitsvollem Glanz. Auch diese Arie ist für einen Sänger ersten Ranges geschrieben und scheint ihm nicht weniger „auf den Leib gepaßt" zu haben, als jene der Weberin.

Die beiden für Lisel Wendling komponierten Lieder Oiseaux si tous les ans und Dans un bois solitaire (K.-V. 307, 308, S. VII. 9, 10) entsprechen einem den damaligen Komponisten geläufigen Brauch, französische Liedertexte in Musik zu setzen. Mozarts Vorbilder waren dabei die teils lyrischen, teils erzählenden Arietten der Pariser opéra comique. Beide Stücke sind seine ersten durchkomponierten Lieder, das zweite nimmt sogar als ein richtiger Vorläufer des „Veilchens" im Verlauf den Charakter einer vollständigen dramatischen Szene an mit häufigem Tempowechsel und dem ausgeschriebenen, den Vorgang selbständig illustrierenden Klavierpart. Auch das erste beginnt gleich in dem rhythmisch straffen Ariettenton der Franzosen, und auch die kleinen, reizenden, mitunter halb humoristischen Randzeichnungen des Klaviers haben ihre deutlichen Vorbilder bei Philidor, Monsigny und Grétry. Deutsch aber sind die Züge von Ernst und Innigkeit, die besonders im zweiten Lied die Rokokoschäferei des Textes manchmal fast zu schwer belasten.

Die beiden Flötenkonzerte, die deutlich auf den Vorgang der Violinkonzerte hinweisen und darum sicher in diese Zeit gehören [1],

der Arie Non sò d'onde viene schicken", und 21. Mai: „Hier überschicke ich Ihnen den variierten Singpart von Non sò d'onde viene, wünsche, daß Sie es lesen können" (B II 216, 220, 224, 228). Die Kolorierung deckt sich nicht völlig mit der Lesart der Partitur und muß zu einer nicht mehr vorhandenen Bearbeitung geschrieben sein. Köchel, Zusatz zu 294. Nottebohm, Rev.-Ber. zu S. VI. 17. [D.]

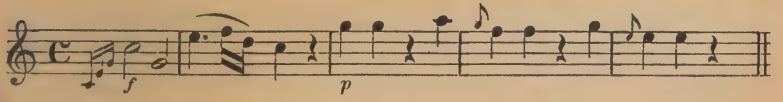
[1] Nach der elastischen Behandlung von Solo und Tutti ist es ganz unmöglich, sie mit J I[3] 362 in eine frühere Zeit zu setzen. Namentlich in den lang-

(K.-V. 313, 314, S. XII. 13, 14) sind einander in Anlage und Charakter nahe verwandt. An Tiefe und Originalität der Gedanken stehen sie den Violinkonzerten nach, überraschen jedoch durch eine ganze Anzahl höchst poetischer und eigentümlicher Einzelzüge, so ist z. B. das Hauptthema von K.-V. 314 später kaum verändert in Blondchens Arie „Welche Wonne, welche Lust" übergegangen. Es ist übrigens ebenfalls ein unverkennbarer Absenker des Geistes der Pariser komischen Oper, der auch im Schlußrondo von K.-V. 313, sowie in den langsamen Sätzen sein Weisen treibt; auch die Neigung, den Solisten nach alter Triomanier nur von den beiden Geigen begleiten zu lassen, gemahnt an die Franzosen. Die gesamte formale Seite weist auf die Violinkonzerte zurück. Besonders geistreich ist wiederum die Verbindung der einzelnen Tongedanken untereinander: so wird z. B. im ersten Satz des Ddurkonzerts das eigentliche Solothema aus einem zunächst ganz belanglosen Motiv aus der Schlußgruppe des Tutti herausgesponnen, und köstlich ist es, wie im Rondo desselben Konzerts vor der vorletzten solistischen Wiederkehr des Hauptthemas der Flötist nicht recht weiß, ob er dieses oder den Seitengedanken anstimmen soll. Vom speziellen „Mannheimer goût" sind diese Konzerte weniger berührt als die gleichzeitigen Klaviersonaten; besonders mit dynamischen Vorschriften ist Mozart weit sparsamer. Dagegen zeigt sich der Mannheimer Geist in der Behandlung des Orchesters, wie allein schon die selbständige Führung der zweiten Geigen und besonders der Bratschen beweist. Über das Soloinstrument aber bemerkte ein Kenner wie Fürstenau, daß es mit vollkommener Kenntnis seiner Eigenart, seiner Technik und der eigentümlichen, bequem zu erzielenden Effekte bedacht sei[1], wenn auch freilich die Anlehnung an die Violintechnik deutlich zu erkennen ist.

Denselben Charakter trägt auch das Flötenquartett in Ddur (K.-V. 285, S. XIV. 28) vom 25. Dezember 1777. Schon der Anfang weist mit den zahlreichen Seufzern auf Mannheim hin. Der originellste ist der Mittelsatz mit seiner pizzicato begleiteten, romanzenartigen Flötenmelodie, die am Schlusse vor einer Generalpause plötzlich abbricht, der bedeutendste der erste Satz mit seiner sorgfältigen Stimmführung, der für Mozartsche Begriffe sehr ausgedehnten, dabei aber thematisch

samen Sätzen, auch in dem einzelnen Andante (K.-V. 315), wirkt der Vorgang des Violinkonzerts in Gdur (K.-V. 216) bis in den schönen solistischen Abschied deutlich nach. [1] J I[4] 473 f.

gehaltenen, leidenschaftlichen Durchführung und der gleichfalls auf frühere Motive[1] zurückgreifenden Coda. Das Adur-Quartett, wohl ebenfalls für De Jean bestimmt, wurde nach einer dem Autograph von fremder Hand beigefügten Bemerkung erst in Paris komponiert. Das wird durch die der Suite nahe stehende Form: Variationen, Menuett und Rondo, bestätigt. Das ganze, knapp gehaltene Werk ist ein Erzeugnis munterer Laune, die namentlich im Schlußrondo mit dem in allen Stimmen auftauchenden Hauptthema ein humorvolles Spiel treibt[2].

Die beiden Mannheimer Klaviersonaten in C- und Ddur (K.-V. 309, 311, S. XX. 7, 9) kehren zwar nach den französischen Neigungen ihrer letzten Vorgängerin (K.-V. 284), mit der die zweite übrigens nicht allein der Tonart, sondern auch dem ersten Thema nach verwandt ist, wieder auf den deutschen Boden zurück, richten sich jedoch hier ganz anders ein. Zunächst fällt die Erweiterung der äußeren Dimensionen auf: in den ersten Sätzen wie in den Schlußrondos handelt es sich nicht mehr um einzelne Themen mit ihren Schluß- und Übergangsgruppen, sondern um ganze Themenkomplexe, bei denen wiederum der häufige, überraschende Stimmungsumschlag charakteristisch ist. Gleich der Beginn der Cdursonate ist ein Beispiel dafür:

ein heroischer Aufschwung und als Antwort darauf ein leises, an Stamitz gemahnendes Seufzen. Namentlich das Rondo von K.-V. 311 enthält, z. B. gleich am Anfang, ganze Partien, wo der Hörer fort-

[1] Das erste davon klingt bereits an das Hauptthema des ersten Satzes des Quintetts in Gmoll (K.-V. 516) an. [2] Das Schlußrondo trägt die launige Überschrift: Rondieaoux. Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così — così — con molto garbo ed espressione. Das Rondothema deckt sich fast vollständig mit dem Thema der Arie Chi mi mostra, chi m'addita aus Paisiellos Gli schiavi per amore. Das Jahr der Entstehung dieser Oper ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt, sie gehört aber aller Wahrscheinlichkeit nach in die erste Hälfte der achtziger Jahre. Damit läge hier eine Benutzung des Mozartschen Werkes durch den Italiener vor, die bei den nahen Beziehungen zwischen beiden auch ziemlich glaubhaft ist; hat doch Paisiello gelegentlich mit Mozart zusammen Quartett gespielt. Kelly, Remin. I 238. Vgl. St. S. Stratton ZIMG V 450.

während zwischen den verschiedensten Stimmungen hin- und hergeschleudert wird. Die Dehnung der Form und der revolutionäre Stimmungswechsel waren es, die Mozart, seinem eigenen Naturell gemäß, an der Mannheimer Kunst zunächst fesselten, während sich für ihr anderes Kennzeichen, die großen dynamischen Spannungen, hier überhaupt noch kein Beleg findet. Wohl sind die Bezeichnungen Crescendo und Diminuendo häufiger als sonst, aber nur um im älteren Sinn den Ausdruck innerhalb der einzelnen Phrasen abzuschattieren, nicht als Träger jener großen seelischen Spannungen im Mannheimer Stil.

Es wimmelt in diesen Sonaten von f und p (besonders im Andante von K.-V. 309), dazu streift die vorgeschriebene Dynamik manchmal geradezu an widermusikalische Manier, weshalb man mit Recht gerade in K.-V. 309 die Sonate mit dem „vermanierierten Mannheimer goût" erblickt hat[1]. Rosa Cannabich muß nach diesem Porträt ein ziemlicher Racker gewesen sein. Ein weiteres Merkmal des Mannheimer Einflusses ist der orchestrale Charakter des Klavierstils. Eine Sonate für das neue Pianoforte war schon K.-V. 284 gewesen, jetzt aber sehen wir Mozart mit Eifer bestrebt, die Zauberkünste des Mannheimer Orchesters auch auf das Klavier zu übertragen. Das zeigt sich nicht allein in der sorgfältigeren Führung der Mittelstimmen und der größeren Vollgriffigkeit im allgemeinen, sondern auch in breitgeschwungenen Geigenmelodien, raschen Oktaven-, Septimen- und Sextenbrechungen, die das Tremolo ersetzen sollen, verschwiegenen Bläserklängen, Stakkatobässen u. dgl. im Einzelnen. Auch die rein klavieristische Virtuosität ist bedeutend gesteigert und der Einfluß des Konzerts nicht allein in der freien Kadenz des Rondos von K.-V. 311 fühlbar. Namentlich die ornamentale Variationskunst spielt eine große Rolle; es wird kaum ein Thema wiederholt, ohne daß es nicht mehr oder weniger in Arabesken aufgelöst würde.

An Haydns Art dagegen gemahnen in den ersten Sätzen Länge, thematischer Charakter und Bedeutung der Durchführungen. Der improvisatorische Geist von K.-V. 284 ist geschwunden, dagegen die Mozartsche Leidenschaft geblieben. Während die Durchführung von K.-V. 309 auf Grund des einzigen Hauptthemas nach Ausbrüchen

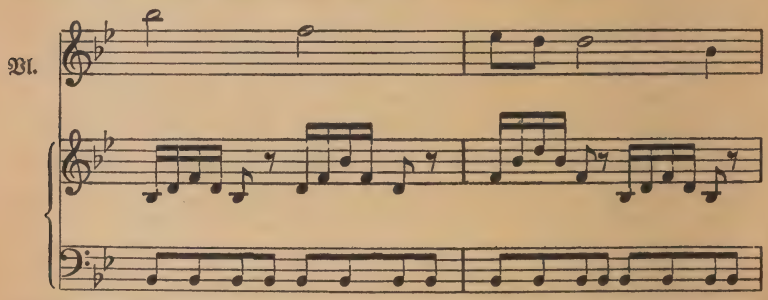
[1] Vgl. A. Heuß ZIMG IX 277 ff. Manieriert für die damalige Zeit ist auch das vorletzte Thema der Themengruppe in ersten Satz von K.-V. 311, das zuerst p, dann f, also in umgekehrtem Echo vorgetragen wird.

der Wehmut und des Trotzes in doppeltem Echo verklingt, bringt die von K.-V. 311, nach einer ähnlich gestimmten und ebenfalls wesentlich in Moll gehaltenen Partie, einen ungeahnten Aufschwung ins Virtuose, der bei der Reprise sogar das Hauptthema zunächst unterdrückt. Sie ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie nach späterer Mozartscher Art aus Nebenmotiven gewonnen wird. Dieselbe Freiheit der Gestaltung herrscht in den Schlußrondos. Jeder Schematismus ist durchbrochen, mit souveräner Freiheit schaltet Mozart mit seinen Haupt- und Seitenthemen, von denen beidemale eines besonders bevorzugt wird, verkürzt und verändert sie, läßt sie neue Verbindungen eingehen und fügt, wie den ersten Sätzen, noch eine Coda hinzu. Es ist eine weitere Station auf dem Wege zu den späteren Rondos Ph. E. Bachschen Schlages; ein so geistvolles Stück dieser Art wie das von K.-V. 311 hatte Mozart bis jetzt noch nicht geschrieben.

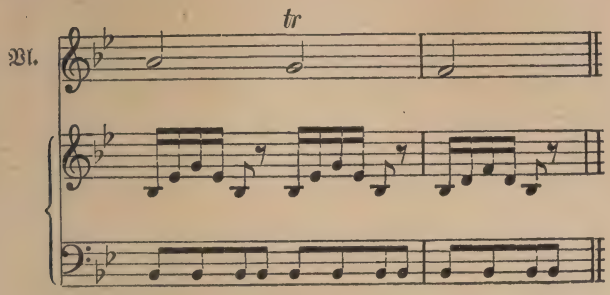
Ganz anders ist das äußere Bild in den Mannheimer fünf „Clavierduetten" d. h. Violinsonaten in C-, G-, Es-, C- und A dur (K.-V. 296, 301—303, 305, S. XVIII. 24—27, 29)[1]. Nur die erste erinnert in ihrem Bau an die beiden Klaviersonaten, die übrigen sind sämtlich zweisätzig und gleichen einander auch in der Tanzform des zweiten Satzes, an dessen Stelle nur in K.-V. 305 Variationen treten. Das italienische Vorbild der letzten Reihe (S. 351 ff.) wird also hier von dem französischen abgelöst, das auch damals noch den Suitencharakter besonders bevorzugte[2]. Deutsch sind dagegen die ersten Sätze[3] mit ihren streng thematischen Durchführungen in Haydns Art[4] und ihren häufig auf die Hauptthemen zurückgreifenden Schlußgruppen; an Mannheim gemahnt die große Zahl und der breite Wurf der Themen, sowie die sorgfältig bezeichnete, kontrastreiche Dynamik. Vereinzelt, aber sozusagen nur als besondere Würze, tauchen auch die Crescendos

[1] Die erste, am 11. März für Therese Pierron komponierte, erschien zusammen mit K.-V. 316—380 1781 bei Artaria in Wien, die übrigen wurden mit K.-V. 304 und 306 in Paris 1778 gestochen und der Kurfürstin Maria Elisabeth von der Pfalz, Karl Theodors Gemahlin, gewidmet. [2] Im Rondo von K.-V. 301 ist Mozart sogar zu der alten, von ihm längst verlassenen französischen Rondoform mit der Mineur-Episode zurückgekehrt. Auch der Charakter der ausgesprochenen Tanzsätze, sowie die Variationen weisen auf Frankreich hin. [3] Sie haben sämtlich Sonatenform außer K.-V. 303, wo ein einleitendes Adagio nach Art der Buffoarie zweimal mit einem Allegro abwechselt. [4] In K.-V. 301 und 305 werden die Themen umgekehrt. Sonst tritt schon hier Mozarts spätere Neigung hervor, seine Durchführungen auf Nebengedanken aufzubauen.

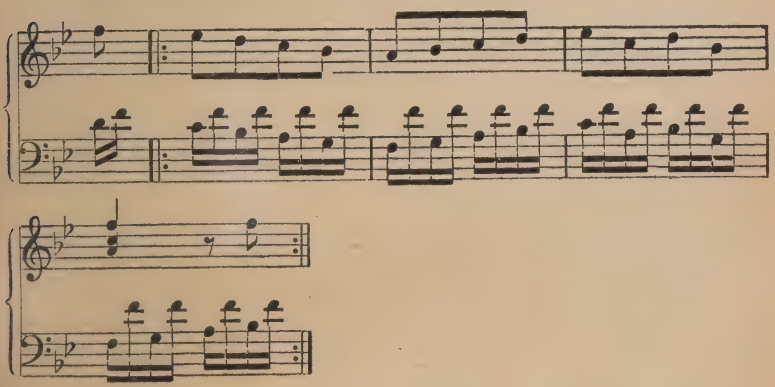
auf — bezeichnender Weise führt nur ein einziges (K.-V. 301) zu einer breiten Entladung im Mannheimer Sinne[1]. Endlich macht sich auch der Einfluß der von Mozart besonders geschätzten und auf die Reise mitgenommenen »Duetti« von Jos. Schuster (1748—1812) fühlbar[2]. Schuster scheint, soviel sich bis jetzt erkennen läßt, die Schobertschen Anregungen (S. 86 ff.) in Deutschland mit besonderem Eifer aufgegriffen zu haben. Die Dreisätzigkeit herrscht bei ihm vor, wobei der erste Satz Sonatenform und der letzte einen oft sehr primitiven Suitencharakter (Rondo mit Mineur, Polacca, Anglaise usw.) aufweist. Daneben erscheinen aber bei Schuster auch freiere Formen wie die des ersten Satzes von K.-V. 303; in einem D dur-Divertimento[3] werden Durchführung und Reprise sogar von einem bedeutenden Rezitativ der Geige durchbrochen, das dann unmittelbar ins Andante hinüberleitet. Auch der subjektive, phantastisch-leidenschaftliche Zug seiner Durchführungen verbindet ihn mit Schobert und Mozart[4]. Auch andere Züge, wie südländisch angehauchte, langsame Siciliani und dann wieder flotte deutsche Volksmelodien, verleihen seinen Sonaten einen pittoresken Charakter. Am sichtbarsten aber hat Schuster mit seiner Melodik und seiner Technik des Zusammenwirkens beider Instrumente auf Mozart gewirkt. So beginnt das Allegro der G mollsonate nach der langsamen Einleitung:



[1] Dagegen dauert die Entladung des großen Crescendos im ersten Satze von K.-V. 302 nur zwei Takte, dann folgt, ganz unmannheimerisch, ein plötzliches Piano. [2] Die Chronologie seiner Violinsonaten bedarf freilich noch der Aufklärung; indessen sind z. B. die in Dresden befindlichen fünf »Divertimenti da camera a cembalo e violino« ihrem ganzen Stil nach sicher früher entstanden als die Mozartschen Werke. [3] Öffentl. Landsbibliothek Dresden. [4] Vgl. die geheimnisvolle Rückleitung aus dem Allegro in das Adagio in der G mollsonate mit den langgehaltenen Geigen- und gebrochenen Klavierakkorden.



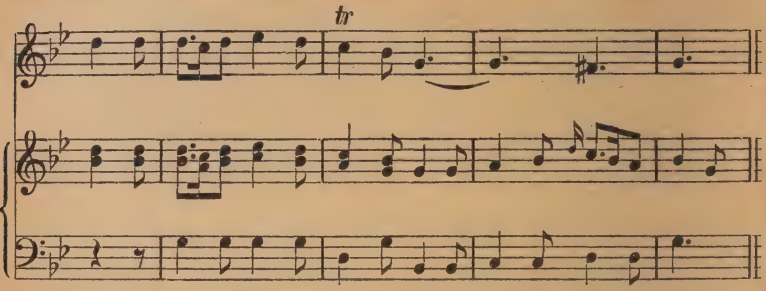
und im Andante der Gdursonate heißt es:



Geradezu als Mittelglied zwischen Schobert und Mozart erscheint aber Schuster in seiner Behandlung der beiden Instrumente. Das Wesen der klassischen Violinsonate besteht ja in der immer stärker betonten konzertierenden Führung von Klavier und Violine, wobei auch dem Virtuosen ein immer größerer Raum vergönnt wird. Bei Schobert befindet sich dieser Typus noch in den Anfängen, das Klavier hat noch die Vorherrschaft. Bei Schuster dagegen ist das konzertante Prinzip bereits ganz deutlich vorhanden. Nicht allein haben die beiden Instrumente ihre besonderen, aus ihrer Eigenart heraus erfundenen Themen, sie dialogisieren auch über dasselbe Thema, ja über dessen einzelne Teile. Neue Klangwirkungen werden angestrebt[1], so namentlich die auch bei Mozart sehr häufige liegende Geigenstimme auf der

[1] Dazu gehört auch das von Schuster mit Vorliebe angewandte Pizzikato.

Quinte, die über das darunter oder darüber sich entwickelnde Klavierthema hinstrahlt; oft trennen sich um eines solchen Effektes willen auch beide Instrumente nach anfänglichem Zusammenspiel:



So ist Mozart durch Schusters Vermittlung zu diesen seinen ersten Violinsonaten im modernen, d. h. konzertierenden Stile gelangt. Ihm verdankt er den großen Fortschritt über die Technik der „romantischen Sonaten" hinaus, auf seinen und der Franzosen Einfluß geht freilich auch sein Ausbiegen aus deren Stimmungskreis zurück. Die Mannheimer Sonaten kennen keinen solchen Kampf mit einem seelischen Chaos mehr wie jene. Der Suitengeist, Heiterkeit und Lebensfreude, waltet vor. Nur in den langsamen Sätzen hat Mozart die an dieser Stelle üblichen Idyllen mit dem ganzen Zauber seiner Poesie verklärt. Das Andante von K.-V. 296 gehört zu den holdesten Träumereien, die er überhaupt geschrieben hat, und vollends in K.-V. 302 klärt sich der jugendliche Schwung des ersten Satzes zu edler, männlicher Schwermut ab, die den Hauptgedanken am Schluß sogar noch ins Erhabene steigert, eine psychologische Vertiefung der Rondoform, wie wir sie bisher bei Mozart noch nicht gewahrten. Beide Andantes aber klingen schließlich in jene wunderbar poetischen Codas aus, die von jetzt ab in den Mozartschen Adagios immer häufiger werden und ganz den Stempel seines Genius tragen.

Zu der Messe, mit der Mozart den Briefen zufolge in Mannheim beschäftigt war, gehört wohl ein einzelnes vierstimmiges Kyrie in Es dur (K.-V. 322, S. III. 3) für Soli, Chor und Orchester. Der Gesangsteil ist, den Mannheimer Verhältnissen entsprechend, sehr einfach, um so reicher dagegen der orchestrale, bei dem auch die Dynamik auf die Mannheimer Zeit hinweist. Der Ausdruck des dreiteiligen Stückes ist einfach und würdig.

Ankunft in Paris. Die »tragédie lyrique«

Am 14. März reisten Mutter und Sohn ab; sie hatten sich einem Hauderer verdungen, der ihnen ihre Chaise abkaufte, und kamen am 23. März in Paris an, nachdem sie also neun und einen halben Tag unterwegs gewesen waren: „wir haben geglaubt, wir könnten es nicht aushalten" schreibt Wolfgang (24. März 1778)[1].

Da die Würfel nun einmal zu Gunsten von Paris gefallen waren, erwachten in L. Mozart in neuer Stärke alle die Hoffnungen, die er für seinen Sohn auf diese Stadt gesetzt hatte. So sehr ihm der grundlegende Unterschied der jetzigen Lage gegenüber der von 1764 bewußt war, wo Wolfgang als Wunderkind einen viel leichteren Stand gehabt hatte, so vertraute er doch auf das gute Gedächtnis der alten Gönner und auf des Sohnes inzwischen erworbene Meisterschaft. Das Beste erhoffte er aber von der bewährten Freundschaft Grimms, mit dem er in beständigem Verkehr geblieben war. Grimm kam auf einer Reise mit zwei Russen Namens Romanzow nach Salzburg und freute sich, seinen Amadeo zu hören; er war gerade an Wolfgangs Konzertabend in Augsburg angekommen und hatte ihn gehört, allerdings ohne sich zu erkennen zu geben, da er Eile hatte und erfuhr, daß Wolfgang auf der Reise nach Paris war. Der vertrauensselige Vater hatte ihm offen seine mißliche Lage geschildert und den Sohn angelegentlich empfohlen. Jetzt verwies er diesen ganz an Grimm (6. April 1778)[2]:

Itzt empfehle ich Dir nachdrücklichst, Dir durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen recht die Gnade, Liebe und Freundschaft des Herrn Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr solche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rath zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vor-

[1] Ed. Fournier, Mozart à Paris, Revue franç. 1856, II t. p. 28 ff. [2] B IV 5 f.

gefaßter Einbildung zu thun, und durchaus auf Dein und dadurch auf unser gemeinschaftliches Interesse bedacht zu seyn. Die Lebensart in Paris ist von der teutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protection zu suchen, sich anzumelden u. s. w., hat ganz etwas Eigenes, so daß Herr Baron v. Grimm mir eben auch damals Anweisung gab, und ich fragte, was ich sagen und wie ich mich ausdrücken sollte. Sage ihm nur, nebst meiner gehorsamsten Empfehlung, daß ich Dir dieses erinnert habe, und er wird mir Recht geben.

Und doch sollte sich abermals, und diesmal noch deutlicher als das letzte Mal, zeigen, daß Grimm zu den wenigen Männern gehörte, die Leopolds Menschenkenntnis und Mißtrauen nicht durchschaut hat. Zum mindesten hat er zwar nicht den Einfluß Grimms, der gegen 1764 noch bedeutend gestiegen war, aber seine Teilnahme für seinen Sohn gewaltig überschätzt. Gewiß war ihm Wolfgang persönlich durchaus sympathisch, aber als Künstler bedeutete er ihm nicht viel mehr als irgend ein anderer der zahlreichen deutschen Musiker, die damals in Paris Ehre und Verdienst suchten. Der Reiz des Wunderkindes, der Wolfgang seiner Zeit alle Pforten geöffnet hatte, war verblichen, von seinen mittlerweile als Virtuose erreichten Leistungen wußte man in Paris wenig, und noch weniger kannte man ihn als Komponisten. Es galt also, sich in Paris überhaupt erst eine Stellung zu schaffen, und daß Vater und Sohn, jener in seiner unbegrenzten Hochschätzung von Wolfgangs Talent, dieser in seinem durch die Mannheimer Erfolge stark gesteigerten Selbstvertrauen, diese Sachlage verkannten, sollte Wolfgang zum Verhängnis werden. Denn Grimm war zwar gerne erbötig, ihm die Wege zu ebnen, verlangte aber dann, daß er sich in dem allgemeinen Wettkampfe der Geister selbst durchsetze, und als Wolfgang dieser Erwartung, teils aus Mangel an Welt- und Geschäftserfahrung, teils verwirrt durch die Fülle neuer Eindrücke, nicht entsprach, wurde Grimms Anteilnahme an seinem Fortkommen kühler und kühler.

Paris war allerdings gerade damals ein besonders heißer Boden für einen Musiker. Hatte Mozart in Mannheim die ersten Lebenszeichen der wiedererwachenden deutschen Oper kennen gelernt, so geriet er jetzt mitten hinein in die Wogen des Gluck-Piccinni-Streites, der großen »affaire« des damaligen Paris. Zur Erklärung dieser aufs Äußerste gespannten Lage sei in kurzem an den geschichtlichen Hergang der Dinge erinnert.

Ganz anders als die Deutschen haben die Franzosen, dank ihrer früh errungenen staatlichen Einheit und ihrem dadurch fest eingewurzelten Nationalgefühl, auch in der Oper ihren nationalen Geist zur Geltung zu bringen verstanden. Sie hatten das Glück, in Jean Baptiste Lully (1632—1687) einen Künstler zu finden, der, obwohl Florentiner von Geburt, doch ein so feines Gefühl für die Bedürfnisse und den Geschmack des französischen Hofes bewies, daß er im Anschluß an eine alte, einheimische Tradition den Franzosen ein nationales Musikdrama schenken konnte, dessen Geist Lullys eigene Kunst weit überdauert hat[1]. Er ging aus von dem dramatischen Ballett, das als »ballet de cour« schon unter Ludwig XIII. den Mittelpunkt der Hoffeste gebildet hatte[2]; wirkte doch dabei die ganze Hofgesellschaft, der König an der Spitze, mit. Diese Ballette bestanden aus einer durch eine dramatische Idee nur sehr locker zusammengehaltenen Reihe von Tänzen, die teils von Gesang, teils nur von Instrumenten begleitet wurden[3]. Hier liegt eine der Hauptquellen der französischen Musik überhaupt, besonders für eine ihrer stärksten Seiten, ihren malerischen, programmatischen Zug und ihre Kunst realistischer Situationsschilderung. Als Lully, getragen von der Gunst Ludwigs XIV., der für ihn 1672 die Académie royale de musique, fortan die Hauptpflegestätte der französischen Oper, gründete[4], das Ballett zur Oper umschuf, ließ er diesen eigentlichen Kern unberührt, und der Ballettcharakter ist denn der französischen Oper auch bis heute erhalten geblieben. Der letzte Anstoß zur Begründung der Oper ging in Frankreich wie in Italien von der Renaissancebewegung aus[5]. Auch Lully und namentlich sein Textdichter Phil. Quinault

---

[1] Vgl. [Travenol Noinville] Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique, 2. A. Paris 1757. Castil Blaze L'Académie imp. de musique de 1645 à 1855, Paris 1855. Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opéra français, Paris 1886 (dazu H. Kretzschmar Vj III 477). Biographien Lullys schrieben Lajarte 1878, Radet 1891, Prunières 1910, de la Laurencie 1911. Vgl. auch R. Rolland, Musiciens d'autrefois, Paris 1908, 107 ff. [2] H. Prunières, Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, Paris 1914. [3] Wasielewski, Die Kollektion Philidor Vj I 135 ff. [4] Bereits 1669 war dem Dichter Perrin und dem Komponisten Cambert, Lullys wichtigsten Vorläufern, ein ähnliches Privilegium erteilt worden, das dann aber zu Lullys Gunsten wieder aufgehoben wurde. [5] Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts war eine den Florentinern entsprechende Genossenschaft in Paris gegründet worden, deren wichtigstes Mitglied der Dichter Ronsard war, vgl. Tiersot SIMG IV 70 ff.

hatten das hohe Vorbild der antiken Tragödie[1] im Auge. Aber dieses Vorbild spiegelte sich im Geiste der französischen Künstler ganz anders wider als bei den Italienern. Sie hatten in ihrer klassischen Tragödie einen Bundesgenossen, der das antike Ideal in einer für ihre Begriffe musterhaften Weise bereits verwirklicht hatte, während den Italienern eine ähnliche Vorarbeit fehlte. Es war darum nur natürlich, daß auch die »tragédie lyrique«, wie die Franzosen bezeichnenderweise ihr Musikdrama nannten, in dieselben Bahnen einlenkte, zumal da die Tragödie Corneilles und Racines das Temperament ihrer Nation mit einer geradezu beispiellosen Treue widerspiegelte. Die französische Oper war damit weit stärker mit der nationalen Kunst und Kultur verwachsen, als dies in Italien der Fall war, und dieser Rückhalt hat sie vor dem raschen dichterischen Zerfall der italienischen bewahrt. Hinter ihr steht die ganze geschlossene und fein veräftelte Hof- und Gesellschaftskultur der Zeit Ludwigs XIV. mit ihrem echt französischen, rationalistischen Grundzug, ihrem Streben nach Logik, Ordnung und Klarheit und ihrem das ganze Denken und Fühlen beherrschenden höfischen Anstandsbegriff, für den das Natürliche mit dem Schicklichen einfach zusammenfiel. Wie in der gesprochenen, so spielt sich auch in der „lyrischen" Tragödie alles in der klaren Helle des Verstandes ab, die Helden sind keine Charaktere im Sinne einer individuellen Mischung mannigfaltiger Seelenkräfte, sondern Träger bestimmter, mit dem Verstand erdachter und auf den Verstand berechneter Eigenschaften, und auch die Leidenschaft tritt nicht als Urerlebnis, sondern als Denken auf. Und ebenso rationalistisch ist der äußere Ausdruck: der Vorrang des Rhetorischen vor dem Poetischen, ein altes Erbstück der römisch-gallischen Spätantike, der Respekt vor der großen heroischen Geste und die ebenso durchsichtige wie fein geschliffene Form. Den Deutschen mag diese eigentümliche Welt erkälten, ja oft abstoßen, dem Franzosen war und ist sie zum guten Teile heute noch der unbefangene, natürliche Ausdruck seines eigenen Wesens.

Damit war natürlich auch die Rolle der Musik in diesem Kunstwerk klar umgrenzt. Die romantischste von allen Künsten hatte am allermeisten unter der Herrschaft des Rationalismus zu leiden, der ihr Hauptgebiet, die Welt des Unbewußten, der seelischen Geheimnisse

[1] Fr. Lindemann, Die Operntexte Ph. Quinaults vom literarischen Standpunkte aus betrachtet, Leipzig 1904 (Dissertat.).

und Abgründe, einfach verneinte, die schöpferische Phantasie dem Verstande unterordnete und nichts anerkannte, was sich dem Zweckbegriff nicht beugen wollte. So erhielt auch die Musik einen doppelten „Zweck": die Begriffe des Textes zu verdeutlichen und die darin enthaltenen abstrakten Vorstellungen durch den konkreten Schmuck der Töne sinnfälliger und genießbarer zu machen[1]. Jenes erreichte Lully durch sein dem Dichterwort aufs engste angepaßtes, der Deklamation der klassischen Tragödie nachgebildetes[2] Rezitativ, dieses durch die airs und die übrigen dem alten Ballett entnommenen, tanzmäßigen Sätze. Auch bei ihnen kommt das oberste Gesetz der Faßlichkeit immer wieder zum Ausdruck, denn sie beruhen zum großen Teil auf „Programmen", d. h. auf begrifflich klar vorgezeichneten Vorstellungsreihen, die der Musiker mit seiner Kunst nur zu verdeutlichen hatte. Aber auch bei den übrigen ist ihm sein Weg klar vorgezeichnet; ein freies Nachschaffen und Erleben des Dichterworts aus dem Geiste der Musik heraus ist ausgeschlossen. So spielt das Dekorative, Pittoreske in der französischen Oper von Anfang an eine entscheidende Rolle. Schon Lully hat eine ganze Reihe von Szenentypen heroischen und idyllischen Gepräges aufgestellt, die, wie die Totenfeiern, Opfer- und Priesterszenen, die Seestürme, Gewitter (tempêtes) und andere Naturszenen, allmählich in den eisernen Bestand der späteren französischen und weiterhin auch der ausländischen Oper übergegangen sind. An die spätere deutsche Naturromantik mit ihren ahnungsvollen Schauern darf man dabei freilich nicht denken; es bleibt bei Illusionskunststücken „zur Belustigung des Verstandes und Witzes".

Gewiß ließ sich die Lebensader der Musik auf die Dauer nicht unterbinden, und schon Lully war nicht allein ein geborener Italiener, sondern auch ein viel zu selbständiger Musiker, um sich diesem Regelzwang widerstandslos zu beugen. Es kommen in seinen Rezitativen, namentlich den späteren, und seinen Chören genug Beispiele vor, die dem Boden des Musikalisch-Schöpferischen entstammen. Aber im Wesentlichen blieb er doch im herrschenden Geschmacke befangen. Es ist kein Zufall, daß sowohl das sinnlichste Element der Tonkunst, die Rhythmik, als auch ihr tiefsinnigstes, die Harmonik, in seiner Kunst am schwächsten entwickelt ist. Hier stellen sich bei ihm, genau wie

[1] Vgl. dazu H. Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 267 f.
[2] Rolland a. a. O. S. 143 ff.

bei den Dichtern, immer wieder dieselben, leicht faßlichen Muster ein. Auch die streng syllabische Art seiner Melodik gehört hierher[1], sowie der oft unausgeglichene Charakter seiner Rezitative, die häufig durch kleine tanzliedmäßige Abschnitte unterbrochen werden, und das kurzatmige Wesen seiner geschlossenen Sätze, das einem Verweilen der Phantasie bei größeren Bildern ängstlich aus dem Wege geht. Das alles beweist, daß unter Ludwig XIV. trotz Lullys großem Talent im Grunde auch die Oper intellektualisiert und dem herrschenden rationalistischen System der Künste eingegliedert war. Man glaube aber ja nicht, daß eine solche steife Regelmäßigkeit als Zwang oder gar als Unnatur empfunden worden wäre. Im Gegenteil, die Welt des Hofes war für das damalige gebildete Geschlecht die Welt überhaupt, was sie umschloß, war allein das Natürliche, was außerhalb stand, wie besonders das gesamte Volk, kam überhaupt nicht in Frage[2], und als später der Kampf gegen sie einsetzte, galt er nicht sowohl ihrer Unnatur als ihrer Enge. Nicht nur bei Gluck, sondern sogar noch bei Meyerbeer treibt der alte klassizistische Geist sein Wesen.

Die Frage war nur, wie lange die Musik eine solche Knechtung des Frei-Schöpferischen durch den Verstand, die ihr von allen Künsten am meisten widerstrebte, ertragen würde. Einen mächtigen Verbündeten erhielt sie in der wachsenden Bekanntschaft der Franzosen mit der italienischen Oper. Bereits 1645 waren Sacrati mit seiner »Finta pazza« und Rossi mit seinem »Orfeo« in Paris zu Gehör gekommen, 1660 und 1662 folgte Cavalli mit dem »Serse« und »Ercole«. Schon damals hatte sich eine kleine, italienisch gesinnte Gemeinde zusammengefunden, die im Stillen für ihr Ideal warb und sich dabei auf die schon im 16. Jahrhundert, also lange vor Rousseau, lebhaft erörterte Ansicht stützen konnte, daß sich die französische Sprache überhaupt nicht für die Komposition eigne[3].

[1] Die Sänger haben hier freilich schon zu seinen Lebzeiten selbständig zu verzieren angefangen, vgl. Goldschmidt, Lehre von der vokalen Ornamentik S. 76 ff. [2] In seiner ersten wirklichen Oper, dem Cadmus, hatte Lully noch komische Züge eingestreut, sie verschwinden in den späteren bezeichnender Weise vollständig. Rolland a. a. O. S. 171 ff. [3] Selbst bei Lully, durch den die nationale Oper zum Siege gelangte, findet sich ein wichtiger Beleg für diese Gegenströmung. In dem berühmten Dialog der französischen und italienischen Musik im Ballet de la Raillerie (1659), wo die beiden Allegorien sich gegenseitig ihre Mängel vorhalten, tadelt die französische an der italienischen ihre chants tout languissants und ihre fredons (Triller) ennuyeux und meint: La manière dont je chante, exprime mieux ma langueur;

Lully selbst hat zunächst keinen ebenbürtigen Fortsetzer seiner Kunst gefunden. Die meisten seiner Nachfolger begnügten sich mit getreuen Nachbildungen seines Stils. Nur A. C. Destouches (1672—1749) und der bedeutendere A. Campra (1660—1744) gelangten über ihn hinaus, jener, indem er die Orchestermalerei auch auf die Sologesänge übertrug, dieser, indem er italienische Volksszenen, die bis dahin nur auf den Pariser Vorstadtbühnen Zutritt gefunden hatten, nun auch in die Académie royale einführte. Jetzt wagte die mittlerweile erstarkte Italienerpartei einen kräftigen Vorstoß gegen das Lullysche Kunstwerk. 1702 gab der Abbé Raguenet seine »Parallèle des Italiens et des François«[1] heraus und entfesselte mit der Losung „los von der französischen Oper und Anschluß an die italienische" eine literarische Fehde, die fast das ganze Jahrhundert ausfüllte und erst mit dem Siege Glucks zur Ruhe kam. Bald darauf aber erschien der durch diese Angriffe und den italienischen Wettbewerb bereits arg gefährdeten französischen Oper ein unerwarteter Retter in Jean Philippe Rameau (1683—1764)[2]. Rameau hatte sich bereits als Klavierkomponist und noch mehr als Theoretiker — 1722 erschien sein berühmter Traité de l'harmonie — hohes Ansehen erworben, als er mit seiner Oper Hippolyte et Aricie 1733 als Fünfzigjähriger auch die Bühne eroberte. Schon dieses erste Werk verblüffte durch seinen ungewöhnlichen Charakter beide Heerlager. Denn auch die Anhänger Lullys glaubten zunächst ihr Ideal dadurch bedroht und überzeugten sich erst nach und nach davon, daß Lully in Rameau keinen Gegner, sondern vielmehr einen überragenden Fortsetzer gefunden hatte. Die Italienerpartei sah schärfer, und Rousseau, der mehr und mehr ihre

quand ce mal touche le coeur, la voix est moins éclatante. Auch verwahrt sie sich nachdrücklich: Je n'ordonne point du tien, mais je veux chanter au mien. Vgl. über diese ganze Entwicklung auch H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 210 ff.

[1] Raguenet, Parallèle des Italiens et François en ce qui regarde la Musique et les Opéras (Paris 1702), deutsch mit Anmerkungen nebst der Entgegnung von Freneuse de la Vieuville (bei Bonnet, Histoire de la Musique p. 425 ff. Bourdelot, Hist. de la mus. I p. 291 ff.), in Mattheſons Critica Musica (Hamburg 1712) I S. 91 ff. und in Marpurgs krit. Briefen I S. 65 ff. 89. ff. 113 ff. 398 ff. Freneuse, Comparaison de la mus. ital. et de la mus. franç., Brüssel 1705 (bei Bourdelot, Hist. de la mus. 1725 und 1743. II—IV). Raguenet, Défense du Parallèle, Paris 1705.

[2] A. Pougin, Rameau, essai sur sa vie et ses oeuvres, Paris 1876. L. Laloy, Rameau, Paris 1908. L. de la Laurencie, Rameau, Paris 1908. Gesamtausgabe (mit biogr. Vorwort von Ch. Malherbe) bei Durand et fils in Paris.

geistige Führung übernahm, machte aus seiner Feindschaft gegen Rameau, den »destillateur d'accords baroques«, kein Hehl. Die Preßfehde gedieh bereits bis zu einer Hitze, die dem Streite der Gluckisten und Piccinnisten wenig nachstand, sie verwirrte vor allem auch das Urteil des Publikums, so daß Rameau erst von 1748 an, wo die Académie royale bedingungslos für ihn eintrat, allgemein durchzudringen vermochte.

Rameau ist eine der seltenen Ausnahmen von dem sonst durch die Geschichte erhärteten Satze, daß in der Entwicklung der Kunst die Praxis den Vortritt vor der Theorie hat. Derselbe Mann, der als Theoretiker und Ästhetiker die Befreiung der Musik aus den Banden der rationalistischen Lehre predigte[1], kam als Opernkomponist aus den Lullyschen Geleisen grundsätzlich nicht heraus. Seine Opern, von denen außer dem Hippolyte nur Castor et Pollux (1737), Dardanus (1739) und Zoroastre (1749) als die bedeutendsten genannt seien, sind schon ihren Texten nach Erzeugnisse genau desselben Geistes, die formelle Anlage ist die gleiche geblieben und namentlich die Rezitative folgen mit ihrer scharfen, rhetorischen Deklamation und dem häufigen Taktwechsel durchaus dem Lullyschen Vorbild. Ebenso behält Rameau in den eigentlichen Gesangssätzen die knappen, übersichtlichen, alten Formen bei. Aber trotz alledem weisen seine Opern Züge auf, die eine merkliche Erweiterung des Lullyschen Schemas, unbeschadet seines rationalistischen Charakters, zugunsten des Schöpferisch-musikalischen darstellen. Die Rameausche Oper ist ein weit lebendigerer Organismus als die Lullysche, sie kennt Gegensätze, Steigerungen, Höhepunkte, im Kleinen wie im Großen. Ihre Charaktere sind zwar nach wie vor Träger bestimmter typischer Eigenschaften und allem Irrationellen und Elementaren grundsätzlich abhold, auch kennen sie keine eigentliche Entwicklung, sondern behalten ihr einfaches und faßliches Bild vom Anfang bis zum Ende bei. Aber innerhalb dieser Grenzen verstattet Rameau dem schöpferischen Vermögen des Musikers einen weit größeren Spielraum als Lully. Die Musik darf zwar von sich aus das vom Dichter vorgezeichnete Charakterbild nicht komplizieren, hat aber die vollste Freiheit in seiner Ausführung und in der Verteilung von Licht und Schatten. Es war kein Wunder, daß Rameau gerade den beiden Gebieten, die sich bei seinem Vorgänger noch als

[1] Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 107 ff.

besonders unfruchtbar erwiesen hatten, neue, ungeahnte Blüten entlockt hat: die Rhythmik erhielt hauptsächlich durch ihn jenes fast unerschöpfliche Leben, auf dem bis auf heute die Hauptstärke der französischen Musik beruht, und wurde bereits auch, wie später bei Gluck, der dramatischen Charakteristik dienstbar gemacht; ebenso entwickelte sich die Harmonik zu einer die Anhänger des Alten verwirrenden, ja betäubenden Höhe. Vor allem aber hat Rameau die orchestrale Seite nach Technik und Ausdruck in einem Grade bereichert, der ihn ohne weiteres den größten Instrumentationskünstlern seines Jahrhunderts zur Seite stellt. Wohl geht auch er in seinen Ouvertüren und sonstigen Instrumentalsätzen vom Programmatischen aus, aber staunenswert ist seine Kunst, aus einem Vorwurf, der doch zunächst zum Intellekt sprechen soll, alles herauszuholen, was an musikalischen Möglichkeiten in ihm steckt. Durch ihn erhielt die alte Ballettkunst der Franzosen eine neue, feste Stütze, und wenn sie mitsamt ihrem Absenker, der Programmusik überhaupt, bis auf unsere Tage die französische beherrscht und zeitweise auch Deutschland erobert hat, so ist die entscheidende Anregung dazu eben von Rameau ausgegangen.

Daß in Rameaus Opern auch der italienische Geist seine Spuren hinterlassen hat, ist sicher. Aber Einzelheiten, wie die Einführung der Koloratur und mitunter auch der Dacapoarie, sind dafür weniger wichtig als die stärkere dramatische Ausnutzung des Sologesangs und die Loslösung der Musik aus den engen Lullyschen Schranken überhaupt. Rameaus Genie war viel zu selbständig, um sich an ein bestimmtes Vorbild zu verlieren. Offenen Blickes für die Strömungen seiner Zeit, aber als ein durchaus Eigener schuf er seine Kunst, die nicht auf Umsturz, sondern auf Erneuerung des Bestehenden hinauslief. Die alte rationalistische Operntradition nahm er als ein Gesetz hin, an dem zu rütteln ihm überhaupt nicht in den Sinn kam, aber er strebte darnach, innerhalb des alten Gehäuses, soweit es irgend anging, dem Gefühlsausdruck, der ja bereits geraume Zeit vor Rousseau zur Entfaltung drängte, zu seinem Rechte zu verhelfen. Die Rameausche Oper bezeichnet in dieser Hinsicht die äußerste Grenze, die überhaupt möglich war. Sie zeigte freilich zugleich, daß der Rationalismus auch in der Oper nicht von der Seite des Gefühls aus allein zu stürzen war, sondern nur durch eine Umwandlung seiner selbst, indem seine starren und toten Gesetze wieder als lebendige Kräfte empfunden wurden und das Denken selbst wieder zum inneren Erlebnis ward. Das

war erst bei Gluck der Fall, der wie in der italienischen, so auch in der französischen Oper den von genialen Vorgängern bereits eingeschlagenen Weg bis zum Ende ging. Man begreift aber auch, daß Gluck sich gerade zu Rameau immer mächtiger hingezogen fühlte, und daß seine Kunst ohne die des Franzosen überhaupt nicht zu denken ist.

Kaum hatte Rameau mit der endgiltigen Anerkennung seiner Kunst durch Lullys Anhang die Freunde der nationalen Oper wieder zu einer Einheit zusammengeschweißt, da erfolgte ein neuer Angriff der Italiener. Im August 1752 erschien eine italienische Buffogesellschaft unter Leitung Bambinis in Paris und erhielt die Erlaubnis, im Saale der Académie komische Intermezzi aufzuführen. Den Beginn machte Pergolesis Serva padrona, die das anfänglich zurückhaltende Publikum bald in einen wahren Taumel der Begeisterung hineinriß, weitere Werke folgten[1]. Man pries an diesen Werken alles, die Musik, die Hauptdarsteller Manelli und Anna Tonnelli, obwohl sie keineswegs zu den ersten Gesangsgrößen Italiens zählten, ja sogar die Art, mit der Hand vom Cembalo aus zu dirigieren, die man im Gegensatz zu dem hörbar aufstoßenden Taktstock Lullys angenehm empfand. Indessen fand die neue Kunst auch die Freunde der alten auf ihrem Posten, und so entspann sich der vielbesprochene Kampf des coin du roi, der Nationalen, und des coin de la reine, der italienisch Gesinnnten[2]. Auf der italienischen Seite verdiente sich eben damals Grimm seine ersten literarischen Sporen, zuerst 1752 mit seiner Lettre sur Omphale, worin er das Werk von Destouches mit mehr Leidenschaft als Sachkennntnis angriff[3]; 1753 erschien seine Spottschrift Vision du petit prophète de Boehmisch-Broda, in biblischem Stile gehalten, die die alte Oper geradezu als Marionettenkunst verhöhnte und bei längerem Festhalten an ihr den Untergang des guten

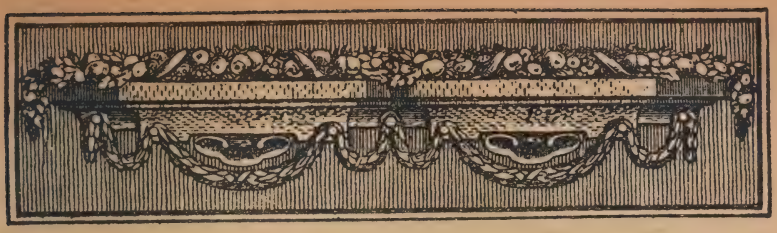
[1] Hiller, Wöch. Nachr. 1770 S. 331 ff. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884. S, 159 ff. Ph. Spitta, Rinaldo da Capua, Vj III 102 ff. E. Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die franz. Oper im 18. Jahrhundert, 1901 S. 12 ff. Die Opern, die die Bouffons zur Aufführung brachten, waren: La serva padrona und Il maestro di musica von Pergolesi; Il giocatore von Orlandini u. a.; La finta cameriera und Gli artigiani arrichiti von Latilla; La donna superba und La Zingara von Rinaldo da Capua; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Selletti; Il paratajo von Jommelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo. [2] Die Häupter der Parteien hatten ihren festen Platz unter der Loge des Königs und der Königin. [3] H. Kretzschmar a. a. O. II 212 ff.

Geschmacks überhaupt weissagte[1]. Auch Diderot, der Rameau wie alle Enzyklopädisten wegen seines Angriffs auf die Enzyklopädie nicht grün war, stimmte in diesen Ton mit ein[2], am lautesten aber J. J. Rousseau selbst. Ihm erschien bei seinem Kampfe gegen die alte Ordnung die nationale Oper, die tatsächlich das reinste Spiegelbild der alten Gesellschaft war, geradezu als der Gipfel aller Unnatur, er holte den alten Satz wieder hervor, daß das Französische sich für die Musik überhaupt nicht eigne, und wies nach, daß somit eine französische Gesangsmusik an und für sich ein Unding sei[3]. Wegen dieser Versündigung an der französischen Nation wurde er von der Gegenpartei mit Knittel und Dolch, ja sogar mit der Bastille bedroht[4]. Dazu ist es glücklicherweise nicht gekommen, wohl aber wurde Paris durch diesen Krieg zwischen „Buffonisten" und „Antibuffonisten" mit einer unabsehbaren Flut von Schmähschriften überschwemmt, die freilich, von den Werken der Führer abgesehen, recht viel trüben Schlamm mit sich führte und für die merkwürdige geistige Erregung der Verfasser bezeichnender ist als für ihre Sachkenntnis[5]. Schließlich mußten auf Betreiben der nationalen Partei, zu der natürlich vor allem das Personal der Académie selbst gehörte, die italienischen Künstler im März 1754 Paris verlassen[6]. Ihr Anhang war damit natürlich nicht zum Schweigen gebracht; bei jeder Gelegenheit erhob sich aufs Neue die Forderung, daß der französischen Oper aus der italienischen neues Blut zugeführt werden müsse.

[1] Sie ist wieder abgedruckt Corr. litt. XV p. 315 ff., deutsch N. Zeitschr. f. Mus. IV S. 63 ff., wo sie mit Unrecht Rousseau zugeschrieben ist. Grimm berichtet über ihren außerordentlichen Erfolg an Gottsched, und Frau Gottsched richtete eine Nachahmung derselben gegen Weißes Operette „Der Teufel ist los" (Danzel, Gottsched S. 350 f.). A. Jansen a. a. O. S. 192. Auch in Frankreich war Rousseau lange für den Verfasser angesehen worden. Ebd. S. 193. [D.] J. Tiersot, J. J. Rousseau 1912, p. 111 ff. [2] Vgl. seinen von Goethe übersetzten satirischen Neveu de Rameau. [3] Dies geschah in der bekannten Lettre sur la musique française (1753). Vorbereitet war sie durch die witzige, noch ohne seinen Namen herausgegebene Lettre d'un Symphoniste de l'académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre (1753). A. Jansen S. 199 ff., Tiersot S. 125 f. Über die ästhetischen Anschauungen der Enzyklopädisten und Rousseaus vgl. namentlich H. Goldschmidt a. a. O. S. 85 ff. [4] Grétry, Mém. I 279. [5] Vgl. im allgemeinen A. Pougin bei Fétis, Biogr. univ. Suppl. Anonym, La querelle des bouffons, Paris 1863. A. Jullien, La musique et les philosophes au 18me siècle, Paris 1873. A. Jansen a. a. O. 188 ff. Hirschberg a. a. O., Tiersot a. a. O. S. 111 ff. [6] Grimm, Corr. litt. I 114.

Es war durchaus kein bloßer Musikerstreit, der da auf Tod und Leben ausgefochten wurde. Die Musik war vielmehr nur der Boden, auf dem ein erster allgemeiner Ansturm gegen die alte französische Kultur überhaupt gewagt wurde. Zur selben Zeit, da sie in Rameaus Opern nochmals eine hohe künstlerische Verklärung fand, schickte sich Rousseau an, ihr den Krieg bis aufs Messer zu erklären. Seine neue Naturlehre bestand ja zunächst in einer Verneinung des Bestehenden, sie galt seiner geistigen Wurzel, dem Rationalismus, und forderte für die Empfindung gegenüber dem Verstand, für den Einzelnen gegenüber der allmächtigen Gesellschaft ihr unveräußerliches Recht. Was Wunder, daß die Oper, als der hervorstechendste Außenposten des alten Systems, ein besonders dankbares Angriffsziel bot! So war der Buffonistenstreit der erste lärmende Widerhall des neu entfachten radikalen Geistes. Die italienischen Stücke gaben dabei nur den äußeren Anlaß, freilich einen besonders geeigneten und wirksamen, da die Italiener damals die einzige Nation waren, die in ihrer Buffokunst ein Gegengewicht gegen die Renaissanceoper geschaffen hatte. Aber die Grundfrage, um die, den meisten Kämpfern allerdings unbewußt, gestritten wurde, lautete nicht: französische oder italienische Oper, sondern: wie war das neue Ideal des Gefühlsmäßigen, Naturhaften, das an die Stelle des Gesellschaftlich-Gebundenen und Stilisierten treten sollte, auf der Opernbühne zu verwirklichen? Rousseau selbst war sich dieser Sachlage wohl bewußt, als er seinen Devin du village (S. 137 ff.) schrieb und damit seine eigene Theorie von der Unsangbarkeit des Französischen praktisch widerlegte.

Es war ganz natürlich, daß sich der neue Geist zunächst von der alten, als hoffnungslos rückständig betrachteten tragédie lyrique hinweg der neuen, volkstümlichen Musikkomödie zuwandte, die mehr künstlerische Bewegungsfreiheit versprach. Trotzdem blieb die Frage offen, ob sich nicht auch die alte Oper mit ihm versöhnen und damit für die Zukunft retten ließ. Ihre Lösung, und zwar in bejahendem Sinne, blieb Gluck vorbehalten.



Die opéra comique

Die Vorläufer der Pariser komischen Oper[1] waren die unter Ludwig XIV. engagierten italienischen Stegreifkomödianten, in deren Vorführungen gleich zwei Haupteigentümlichkeiten der späteren Kunst zu Tage treten: die ausgesprochene Neigung, Tagesereignisse politischer, sozialer, gesellschaftlicher und künstlerischer Natur satirisch zu behandeln, und die Vorliebe für die Parodie ernster Opern (S. 140). Der italienischen Sprache folgte bald die französische, der improvisierten die ausgeführte Komödie, und bereits tauchen auch kleine Straßenliedereinlagen auf (Vaudevilles[2]), wie sie im Volke auf hervorstechende Tagesereignisse beliebt waren. 1697 wurden diese »Italiens« wegen Beleidigung der Maintenon weggejagt, ihre geistigen Erben aber wurden die Jahrmarktskomödien mit Musik, die an den Messen von St. Germain und St. Laurent aufgeführt wurden und 1712 in A. R. Lesage, dem Verfasser des Diable boîteux, einen hervorragenden Dichter fanden. Auch seine Stücke sind noch in der Hauptsache Komödien mit eingelegten Liedern im Stile der Pariser Straßen- und Gesellschaftsmusik, doch treten sie bereits in den Dienst der

---

[1] Vgl. [D'Orville] Histoire de l'opéra bouffon, Amst. 1760. [Desboulmiers] Histoire du théâtre de l'opéra comique, Paris 1769. Desarbres, Deux siècles de l'opéra 1886. Bernardin, La comédie italienne en France et les théâtres de la foire, Paris 1902. A. Font, Favart, la comédie vaudeville et l'opéra comique du 17me et 18me siècle, Paris 1894. G. Calmus, Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit, Berlin 1912. [2] Vaudeville soll von voix de ville herstammen. Der ältere Name dafür war pontneuf (von dem damaligen Verkehrsmittelpunkt in Paris). Später war pontneuf der gemeine Gassenhauer im Gegensatz zu dem höher stehenden Vaudeville (vgl. die 1. Szene von Collés »Isle sonnante«). Opéra comique bedeutete von Hause aus eine ins Komische verzerrte ernste Oper, also eine Parodie. Die Stücke gesammelt bei E. Gherardi, Le Théâtre italien, Amst. 1701.

Charakteristik und Situationsschilderung[1], namentlich zu parodistischen Zwecken. 1716 wurden auch die »Italiens« am Hofe wieder zugelassen und machten sich die Neuerungen der Vaudevillekomödie Lesages eifrig zu nutze[2]. Das Theater de la Foire hatte ihnen gegenüber keinen leichten Stand, ja es wurde zeitweilig, wie z. B. 1744, sogar unterdrückt[3], bis dann schließlich 1762 eine Vereinigung mit der comédie italienne stattfand[4].

Den wichtigen Schritt von der Komödie mit Vaudevilleeinlagen zur eigentlichen komischen Oper tat der Dichter Charles Favart, der Gatte der bekannten Schauspielerin, Sängerin und Dichterin (S. 140)[5]. Längere Zeit versuchte man es daneben mit der Übersetzung italienischer Werke, die man zugleich dem Geschmacke des Pariser Publikums anzupassen suchte[6]. Das erfolgreichste einheimische Erzeugnis aber waren 1753 Les troqueurs, von Badé nach Lafontaine gedichtet und von A. D'Auvergne komponiert. Trotzdem hatte Favart noch lange Jahre Mühe, die Musiker für die neue Kunst zu gewinnen; der bedeutendste, der geraume Zeit vor Philidor und Monsigny dafür eintrat, saß nicht in Paris, sondern in Wien: Gluck, der von 1758—1764 eine ganze Reihe Favartscher Texte ganz oder teilweise mit Musik versah und dadurch auch in der Geschichte der komischen Oper Bedeutung erlangt hat[7].

Trotz der anfänglichen Abhängigkeit von den Italienern haben die Franzosen auch in der komischen Oper sehr bald ihren eigenen Weg gefunden. Das noch deutlich an die alten Charaktermasken anknüpfende, besonders auf Karikatur und drastische Situationskomik bedachte Wesen der opera buffa genügte ihnen nicht; ihr Singspiel stand schon von Anfang an mitten im täglichen Leben drin und zog aus der Verspottung der öffentlichen wie der privaten Verhältnisse seine Hauptnahrung. Die opera buffa ging vom Typischen aus,

[1] Seine Stücke hat er in seinem Théâtre de la Foire, Amst. 1723—1764 herausgegeben. Der Télémaque von 1715 im Neudruck bei G. Calmus a. a. O. Vgl. auch E. Campardon, Les spectacles de la foire, Paris 1877. A. Soubies und Ch. Malherbe, Précis de l'histoire de l'opéra comique, Paris 1887. [2] Ihre Stücke in der Sammlung Les Parodies du nouveau théâtre italien, 2. A. 1738. [3] Favart, Mem. I 17 f. [4] Favart I 203 f. 214 f. 228 f. [5] Théâtre de Mr. Favart, Par. 1763/77. Font a. a. O. A. Pougin, Mad. Favart, Paris 1912. [6] So erschien die Serva padrona 1754 als Servante maîtresse von Baurans, Rinaldo da Capuas Zingara 1755 als Bohémienne von Favart bearbeitet. [7] J. Tiersot, Gluck, Paris 1910, S. 34 ff.

die opéra comique vom Zeitgemäßen, Aktuellen. Man könnte auf Grund dieser Texte geradezu einen Abriß der damaligen französischen Kulturgeschichte bis über die Revolutionszeit hinaus entwerfen, so getreu spiegelt sich in ihnen das Leben namentlich der Stände wider, denen schließlich die alte Ordnung zum Opfer fiel. Sie sind die eigentlichen Sturmvögel der Revolution gewesen, nicht erst Mozarts „Figaro". Darin liegt aber den Italienern gegenüber der Vorzug weit größerer Mannigfaltigkeit. Die Komik als solche war gar nicht das ausschließliche Ziel, mehr und mehr halten zuerst rührende, dann ernste, ans Tragische streifende Motive den komischen das Gleichgewicht, und schließlich erscheinen sogar Werke wie Beethovens „Fidelio" und Cherubinis „Medea" unter dem Sammelnamen der opéra comique, mit dem zuletzt also nur noch ein äußerlich-formaler Begriff verbunden wurde.

Der antiken Sage und Geschichte tritt in dieser Kunst der Alltag, der höfisch-aristokratischen Welt das Bürgertum gegenüber. Der Bürger wird mit all seinen Schattierungen, unter denen der fermier, der Landmann und der Handwerker besonders beliebt sind, der eigentliche Held. Und zwar ist es den Dichtern und Komponisten nicht allein um die einzelnen Vertreter zu tun, sondern vor allem auch um die Schilderung des äußeren Kreises ihrer Tätigkeit. Die trauliche Luft im Bürgerhause mit all seinen täglichen Geschäften[1], Soldatenaufzüge, Schnitter- und Winzerfeste, Szenen vor Gericht, im Wirtshause, im Vorzimmer großer Herrn, Karten- und Blindekuhspiel u. dgl. werden dichterisch und musikalisch mit besonderem Behagen ausgeführt. Dazu kommt eine Reihe von Naturbildern, unter denen der von der ernsten Oper übernommene Gewittersturm obenan steht. Die schon in der tragédie lyrique erprobte, echt französische Kunst der Wiedergabe der äußeren Situation hat hier neue Triumphe gefeiert und später auch die deutsche Oper bis weit ins 19. Jahrhundert hinein entscheidend beeinflußt.

Der Adel ist ebenfalls stark vertreten und der Respekt vor der feinen Sitte des Kavaliers alter Ordnung bricht noch häufig genug hindurch. Dennoch nimmt die Neigung zu, ihm allerhand am Zeuge

[1] Das aus dem Fidelio bekannte Liebesspiel beim Plätten der Wäsche ist sehr beliebt, ebenso die erwartungsvollen Szenen am Spinnrad mit den damit verbundenen Liedern, die später die deutsche romantische Oper übernommen hat.

zu flicken, sei es daß seine Vertreter als frivol oder gewalttätig geschildert oder derartig aufdringlich idealisiert werden, daß der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit sofort handgreiflich wird, und nicht viel besser geht es der Geistlichkeit und den gelehrten Ständen, unter denen den Ärzten besonders hart zugesetzt wird[1], wogegen die dem Bürgertum näherstehenden, wie die »baillis«, Bürgermeister u. dgl., besser wegkommen. Ja selbst auf den König fallen gelegentlich deutliche Seitenhiebe[2].

Der Zusammenhang mit dem bürgerlichen Schauspiel Diderots springt sofort in die Augen: der Mensch soll nicht mehr bloß als Träger bestimmter typischer Eigenschaften geschildert werden, sondern innerhalb der Pflichten seiner Lebensstellung, und die Handlung soll sich durch genaue Wiedergabe der Umstände beleben, unter denen sie vor sich geht. Auch Lehrhaftigkeit und namentlich Rührseligkeit fehlen nicht. Jene, ein Absenker des alten Rationalismus, zeigt sich besonders deutlich in der Vorliebe für eine oft recht spießbürgerliche Moral, die im Schlußgesang verkündet wird und auf die die ganze Handlung sozusagen epigrammatisch zugespitzt ist (»On ne s'avise jamais du tout«), ja in einzelnen Fällen, wie in Favarts »Belle Arsène« (1773) mit ihrer Disputation über die Liebe und ihrer allegorischen Göttin der »indifférence« ist der Einfluß der älteren rationalistischen Didaktik noch ganz unverkennbar[3].

Im allgemeinen herrschen jedoch die neuen Zeitideen vor. Rousseaus Naturevangelium wird in allen Variationen wiederholt[4], vom Lobe handfester Natürlichkeit an bis zu jener süßlich parfümierten Art, die mit Natur gar nichts mehr zu tun hat[5]. Im Gegensatze zu der verbildeten, ruhelosen Stadt gilt das Land als der eigentliche Träger des Natürlichen, und vor allem wurde der Oper jetzt auch das ganze

[1] In Sedaines Félix (1777) ist von den drei intriganten Söhnen des braven alten Morin der eine Offizier, der zweite Kleriker und der dritte hoher Verwaltungsbeamter, alle drei aber sind eingefleischte Egoisten. [2] In Sedaines Roi et fermier (1762) ist er ein zwar gut veranlagter, aber übel beratener Fürst. Immerhin aber ist noch Grétrys Richard Coeur de lion eine begeisterte Verherrlichung der Königstreue. [3] In anderen Fällen, wie der Isle des fous (1763), einer Art von musikalischem Narrenschiff, übrigens einer Parodie von Goldonis Arcifanfano, wird sie lächerlich gemacht. [4] »Il faut seconder la nature puisqu'elle vous fait a loi« heißt die Schlußmoral von Sedaines Rose et Colas (1764). [5] Am widerlichsten in Stücken wie Monsignys Melide, dem Seitenstück zu Geßners „Erstem Schiff".

trauliche Gebiet des Familienlebens erschlossen[1]. Freilich riß dabei unter Diderots Einfluß auch die Rührseligkeit ein mit ihrem Tugendgeschwätz, ihrer verfolgten Unschuld, ihren „goldenen Herzen" und ihren Tränenbächen. Wie in Italien mit Piccinnis »Cecchina«, so kam auch in Frankreich mit Sedaines und Monsignys Déserteur (1769) das Rührstück zu ungeheurem Ansehen. Indessen strebte die opéra comique doch, dank dem Talente ihrer Poeten und der Weite ihres Stoffkreises, bald über diese Niederungen hinweg einer höheren Kunst zu, die Tragik und Komik gleichermaßen zu umfassen suchte.

Auch die ersten Regungen des Romantischen regen sich schon in der ersten, Duni, Philidor und Monsigny umfassenden Periode. Märchenmotive tauchen auf, das Wunderbare erfreut sich steigender Beliebtheit. Freilich trägt die Geisterwelt dieser Comédie féerie noch durchaus kein phantastisches, sondern ein recht kleinbürgerliches Wirklichkeitsgepräge, bei dem häufig auch die Ironie nicht fehlt. Erst mit Marmontel und Grétry wird die Brücke zur späteren Romantik geschlagen.

Der hohe literarische Bildungsstand der Dichter offenbart sich in dem großen Reichtum an Motiven, der eigene Erfindungen geschickt mit allerlei Anleihen bei der Volks- und Kunstliteratur des In- und Auslandes zu vereinigen versteht. Neben Zügen aus der italienischen opera buffa stehen solche aus der gesprochenen Komödie, ja sogar aus der Tragödie und aus dem Märchen, wogegen die Verspottung der ernsten Oper weit seltener eingeflochten wird; dazu waren die eigentlichen Parodien da[2]. Viel wird, wie in Italien, mit Verkleidung und Wiederentdeckung Verlorengeglaubter operiert, auch die große Rolle der Vertrauten, Knappen und Diener, sowie gewisse karikierte Gestalten gemahnen an die Italiener, wie z. B. der genasführte alte Liebhaber, der wie bei jenen häufig zugleich der Vormund der jungen Heldin ist. Doch sind auch diese Gestalten stets fest in den französischen Verhältnissen eingebürgert und gleichsam nationalisiert worden. Daneben steht aber eine große Anzahl selbständiger Erfindungen, die wie z. B. die Liebe auf ein bloßes Bildnis hin, die Briefduette, das

[1] Où peut-on être mieux qu' au sein de sa famille heißt es in Marmontels Lucile (1769). [2] Geisterbeschwörungen z. B. in Anseaumes Soldat magicien (1760) und Poinsinets Sorcier (1764). Originelle musikalische Parodien in Collés Isle sonnante (1768) und Greniers Mélomanie (1781).

Steckenbleiben dörflicher Festredner, die dumpfen Kerkerszenen, endlich die alten Gouvernanten und die politisierenden Damen, in der späteren Oper deutliche Spuren hinterlassen haben.

In dieser Mannigfaltigkeit, die aus dem täglichen Leben immer neue Kräfte zog, war die französische Volksoper der italienischen entschieden überlegen[1], und dasselbe muß man auch dem Talent und dem Geschick ihrer Librettisten, Favart, Sedaine und Marmontel an der Spitze, zugestehen. Sie sind ebenso unerschöpflich im Erfinden neuer Situationen wie beweglich in deren spannender Entwicklung, namentlich gelingt ihnen aber die Verschmelzung von Ernstem und Heiterem weit besser als den Italienern. Dazu gesellt sich noch eine lebendige und schlagkräftige Sprache, sei es in Versen oder in Prosa, die trotz aller rhetorischen Zuspitzung doch selten unnatürlich wirkt. So war die noch von Beethoven ausgesprochene Ansicht, daß nur in Paris gute Operntexte zu haben seien, nicht unbegründet. Folgten doch auch jene Dichter noch dem Beispiel Quinaults und Lullys: jeder arbeitete in engster Fühlung mit seinem Komponisten. Beide nahmen auf ihre gegenseitige Eigenart Bedacht und konnten schon deshalb mit einiger Sicherheit auf Erfolg rechnen.

Formell besteht der Unterschied zwischen der französischen und der italienischen komischen Oper darin, daß jene den größten Teil der der Weiterführung der Handlung dienenden Partien nicht dem Gesang, sondern dem gesprochenen Dialog anvertraut. Dieses Merkmal, ein Erbteil aus der Zeit der Vaudevillekomödie, macht sie eigentlich zu einer Mittelgattung zwischen gesprochenem und gesungenem Drama und damit zu einem ästhetischen Problem, an dessen Lösung sich die Komponisten nicht immer mit Erfolg abgemüht haben, während es für das feine Stilgefühl der Italiener überhaupt nicht vorhanden war[2]. Die Deutschen haben sich in ihrem Singspiel zunächst auf die französische Seite geschlagen und erst weit später für die durchkomponierte Oper entschieden. Das begleitete Rezitativ fehlt zwar nicht, ja es gewinnt unter italienischem Einfluß sogar mehr und mehr an Raum, aber es erscheint doch stets nur, wie bei den Italienern, an besonders kritischen Stellen und bedient sich dabei der strengen tragischen Messung, die auch später noch die Grundlage bildete, als die

[1] Das gesteht auch Goldoni zu (Mem. II 227ff.). [2] Grimm erklärt diese Mischung von Dialog und Gesang geradezu für barbarisch, Corr. litt. IV 166. VI 120, 209.

Franzosen sich von den Italienern größere Beweglichkeit des Ausdruckes angeeignet hatten. Ein weiteres Überbleibsel aus der Vaudevillezeit ist im ersten Jahrzehnte die Einfügung von zahlreichen Liedern, deren Weisen als bekannt vorausgesetzt wurden und die deshalb nicht mitgedruckt, sondern nur mit ihren Textanfängen oder mit sonstigen Spitzmarken angegeben wurden (z. B. air: »Tous vos apprêts«, air des échos italiens, menuet de Dardanus[1]); sie verschwinden erst mit Grétry. Auch die als »vaudevilles« bezeichneten, regelmäßigen Schlußensembles gehören hierher, volkstümliche Rundgesänge, in denen ein von allen gesungener, meist die Schlußmoral enthaltender Refrain von den jene Moral illustrierenden Strophen der einzelnen Personen abgelöst wird[2]. Aber auch die übrigen Gesangstücke atmen durchaus volkstümlichen Geist. Sie führen für gewöhnlich den Namen ariette[3]. Besondere Abarten sind die romance, das zarte, elegische Liebeslied, die chanson, die mit ihren pikanten, epigrammatischen Spitzen noch deutlich an die alten satirischen Straßenlieder gemahnt, und namentlich die Lieder erzählenden Charakters, entweder fesselnde kleine Gesänge im Stile der Volksballade (das Ständchen Pedrillos gehört z. B. hierher), oder aber lebendige Erzählungen wirklicher Begebenheiten, eine besondere Eigentümlichkeit der französischen komischen Oper bis in die neuere Zeit hinein.

Die Form dieser Gesänge reicht vom einfachen Strophenlied bis zu der den Italienern nachgebildeten großen Dacapoarie; besonders beliebt ist die aus der alten Ballettkunst stammende Verbindung eines Hauptsatzes in Dur (Majeur) mit einem Seitensatz in Moll (Mineur), mit abschließender Wiederholung des Majeur, also die alte französische Form des rondeau, die wir schon in der Instrumentalmusik antrafen (S. 92).

Besonders stark sind die mehrstimmigen Gesänge (Duos, Trios usw.) vertreten. Klarheit und Übersichtlichkeit der musikalischen Form lagen den Franzosen auch hier besonders am Herzen, daher ist ihnen die Vielgliedrigkeit des italienischen Buffofinales mit seiner feinen Verästelung im Allgemeinen fremd; auch fühlt man es vielen dieser

[1] Diese Beispiele aus Anseaumes und Philidors Soldat magicien von 1760.
[2] Hier war zugleich ein besonders beliebter Platz für allerhand satirische Anspielungen.
[3] Daher heißt das Ganze in älterer Zeit auch noch comédie mêlée d'ariettes, ein Duett ariette dialoguée.

Sätze noch deutlich an, daß sie mehr musikalisch als dramatisch gedacht und angelegt sind. Ihnen gegenüber steht allerdings eine gleich starke Reihe, die die Form mit echt dramatischer Freiheit behandelt und eine Beweglichkeit im Kleinen entfaltet, die ihrerseits den italienischen Durchschnitt überragt. Daß z. B. ein Vater in würdevoller Ruhe beginnt und ihm die muntere Tochter gleich nach ein paar Takten in hurtigen Rhythmen dazwischen plappert u. dgl., gehört zu den gewöhnlichen Erscheinungen, und auch in den vielstimmigen Ensembles heben sich, besonders dank einer außerordentlich vielgestaltigen Rhythmik, die einzelnen Charaktere und Gruppen aufs Lebendigste von einander ab. Die der tragischen Oper seit Rameau eigentümliche, wirksame Verbindung von Solo, Ensemble und Chor ist auch von der komischen nach Kräften ausgenützt worden. Denn auch der Chor ist vertreten, obgleich er zunächst nicht dramatisch, sondern in Form von Bauern-, Jäger-, Soldatenchören u. dgl. nur zur Zeichnung des äußeren Hintergrundes verwandt wird. Ebenso fehlt auch das Ballett wenigstens nicht ganz[1].

Die Wurzel dieses Gesangsstils liegt im Tanz- und dem damit eng verbundenen französischen Gesellschaftsliede. Sein eigentlicher Lebensatem ist die Rhythmik, und hier hat gerade die opéra comique eine Vielseitigkeit entfaltet, die alle Leistungen der übrigen Nationen auf diesem Gebiete weit hinter sich läßt. Oft genug schimmern die alten Tanztypen, Gavotte und Menuett voran, noch hindurch. Daß damit freilich auch die Gefahr der Einseitigkeit gegeben war, haben die Meister selbst gefühlt und ihren Gesängen durch sinnvolle, zugespitzte Deklamation nach gut französischem Brauch mehr individuelles Leben einzuhauchen gestrebt. Aber zu einer breit ausladenden Melodik sind sie doch erst unter dem zunehmenden Einfluß der Italiener gelangt. Von Hause aus sind ihre Melodien streng syllabisch und lassen höchstens ganz kleine Melismen zu, größere Koloraturen erscheinen zwar im weiteren Verlaufe ebenfalls, aber stets in ausgesprochen tonmalerischer Absicht, dazu meist humoristisch gemeint und niemals in der ausschweifenden Art der Italiener. Dagegen hat sich die komische Oper der Franzosen nach dem Vorgang der tragischen einen besonders wirksamen Bundesgenossen im Orchester geschaffen und die Technik der tragédie lyrique mit großem Glück weitergebildet.

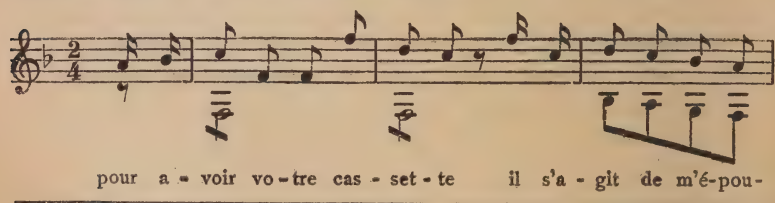
[1] Ein späteres größeres Ballett in Dunis Fée Urgèle III 5 (1765).

Schon in den Werken Philidors und Monsignys sind nicht nur die Bratschen selbständiger geführt als in der gleichzeitigen opera buffa, sondern auch die Bläser reden eine individuellere Sprache. Das ganze Orchester aber hat der Singstimme gegenüber weit mehr zu sagen als bei den Italienern, vor allem merkt man auch hier, daß der Hauptberuf der Musik nach der damaligen, namentlich von Batteux vertretenen Anschauung das »peindre« war. Mit großer Liebe werden Einzelheiten des Textes instrumental ausgemalt, aber auch große Orchestergemälde fehlen nicht, zu denen die Singstimme gewissermaßen nur das erläuternde Programm vorträgt. Der echt französische Zug zum Pittoresken ist somit auch dieser Kunst eigen, und an exotischen, munteren, elegischen und idyllischen Genrebildern von ausgesuchtem Reiz ist kein Mangel. Den alten Trioepisoden werden neue Seiten abgewonnen, dazu gesellen sich Pizzikato- und Sordinenstücke u. dgl., kurz, man merkt den Einfluß der Instrumentationskunst Rameaus deutlich. Ja auch für die Wiederaufnahme des alten leitmotivischen Prinzips ist die opéra comique besonders seit Grétry von großer geschichtlicher Bedeutung geworden. Eine Ouvertüre wurde dagegen erst im Verlaufe der Entwicklung zur Regel. Es sind meist einsätzige Stücke in Form des ersten Sonatensatzes, mit gewöhnlich thematischer, seltener freier Durchführung, offenbar nach italienischem Buffomuster[1]. Aber auch die italienische Dreisätzigkeit taucht auf, mit dem an die Kammersonate gemahnenden Menuett als Schlußsatz, während die eigentliche französische Ouvertüre mit ihrem Grave- und Allegroteil, die Form Lullys und Rameaus, geflissentlich vermieden wird. Dagegen erfreut sich die freie Programmouvertüre, die ihre Gedanken ganz oder teilweise der folgenden Oper entnimmt und auch sonst poetisierende Ziele verfolgt, wachsender Beliebtheit; bei Grétry wird sie sogar mitunter in die Oper hineingezogen, sei es daß in ihrem Verlauf hinter dem Vorhang gesungen oder die Ouvertüre bereits bei offener Bühne als Szenenmusik gespielt wird. Hier liegen die Wurzeln der Programmouvertüre des 19. Jahrhunderts. Endlich kommt auch die Sitte der Zwischenaktsmusik (entr'acte) auf, die entweder in der Wiederholung eines bestimmten vorangegangenen Stückes oder in einer neuen, programmatischen Verwandlungs- und

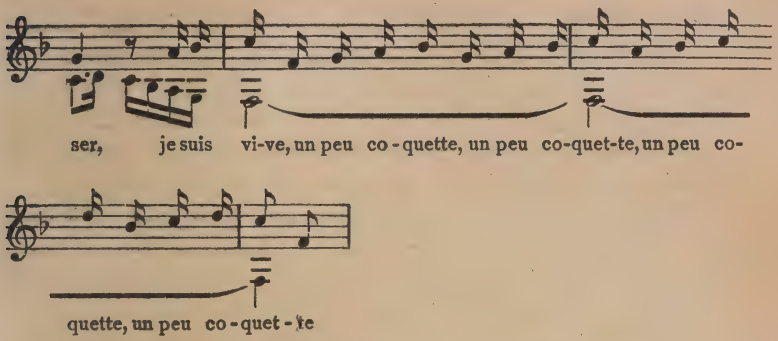
[1] Doch haben schon die als intermède bezeichneten Aveux indiscrets von Monsigny eine dreisätzige Ouvertüre (Presto-Andante-Prestissimo).

Szenenmusik besteht[1]. Der ganze, ja schon von Lessing behandelte Streit um die Zwischenaktsmusik geht also von französischer Grundlage aus.

Wie Lully, so war auch der Begründer der opéra comique als einer höheren Kunstgattung, Egidio Romualdo Duni (1709—1775), ein geborener Italiener, der nach großen Opernerfolgen in seiner Heimat und einem Aufenthalt in dem ganz französisch gesinnten Parma 1757 nach Paris übergesiedelt war und hier mit feinem Verständnis für die französische Art die komische Oper in neue Bahnen leitete[2]. Er hat ihr den lockeren, auf flüchtigen Tageserfolg berechneten Charakter abgestreift und sie zum vollen dramatischen Kunstwerk erhoben, indem er auf eine einheitliche, logisch sich entwickelnde Handlung und eine durchgeführte Charakteristik der Personen Bedacht nahm; vor allem wurde jetzt auch die Musik mit voller Strenge in den Dienst des Dramas gestellt. Sein Italienertum ist namentlich seiner Melodik zu Gute gekommen[3], die kurzen, drastischen Motive der Pergolesischen Zeit treiben auch bei ihm noch ihr Wesen[4], und ebenso hat er von der realistischen Buffosprache seiner Landsleute Gebrauch gemacht. Doch hält er gerade damit dem französischen Geschmack zuliebe ziemlich zurück und gibt der im Grunde tanzmäßigen, aber durch scharfe Deklamation belebten Melodik den Vorzug. Ein gutes Beispiel für die sinnvolle Verschmelzung italienischen und französischen Stils bietet Follettes Arie in der Isle des fous II 4:



[1] In Philidors Tom Jones (1765) wird im ersten Zwischenakt nochmals die Ouvertüre, im zweiten eine „Nachtsinfonie" gespielt, im ersten von Monsignys Roi et fermier (1762) ein orage mit unmittelbarem Übergang in den folgenden Akt. [2] Im Vorwort seines Peintre amoureux (1757) polemisiert er gegen Rousseaus Theorie von der Unsangbarkeit des Französischen. Er selbst ehre es als »la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images«. Auch weist er Rousseau auf den Wiederspruch hin, worin sein Devin du village zu seiner Lehre stehe. [3] Auch die Koloratur ist bei ihm noch häufiger als bei seinen Nachfolgern. [4] Die Anklänge an die Serva padrona sind bei ihm, sowie bei Philidor und Monsigny, ja auch beim jungen Grétry, noch besonders zahlreich.



Duni ist ein Meister der musikalischen Charakteristik, und man begreift, daß ihn die Schelmengalerie der Isle des fous besonders gereizt hat. Aber auch der ernstgemeinte Knappe Lahire in der Fée Urgèle (1765) wirkt durch die Geschlossenheit seines Charakters imponierend; sein Humor setzt sich zusammen aus dem verbissenen Widerwillen gegen seinen Beruf und dem geheimen Stolz auf die dabei erlebten Abenteuer und macht ihn somit zu einem wichtigen Vorfahren Leporellos[1]. Auch Candor in den Moissoneurs (1768), das typische Ideal eines damaligen Landedelmanns, ist in der Musik weit überzeugender und würdiger geschildert als in der erkünstelten Dichtung Favarts[2]. Dunis Humor versteigt sich nur ausnahmsweise bis zur Karikatur, er hat etwas Gehaltenes, oft geradezu Grämliches, weswegen ihm auch z. B. die beiden prahlerischen Hasenfüße in den Deux chasseurs (1763) besonders gut gelungen sind. Auch im Ausdrucke rührender Klage ist er stark. Hier haben ihm die elegischen, exotisch angehauchten Siciliani seiner Heimat gute Dienste getan.

Zum großen Teil beruht die Wirkung von Dunis Kunst auf seiner erstaunlichen Vielseitigkeit und Beweglichkeit der Form, die ebenfalls die italienische Schule verrät. Er kennt nicht nur alle Formen von der einfachen, zweiteiligen chanson an bis zur Dacapoarie und den größeren, zusammengesetzten Formen, sondern er macht sie auch in

[1] Kretzschmar, Ges. A. II 271. Auch der Text seiner ersten Arie klingt an Daponte an: »Trouver un objet friand, n'y toucher qu'avec un gand, sans pain, sans vin vivre de gloire, passer chaque nuit et tout le jour sans boire, trouver son bien pris et sa douce amie, voilà les profits de la chevalerie«.
[2] Dieses Werk ist als idyllisches Rührstück der direkte Vorläufer von Monsignys Déserteur.

sinnvoller Weise der dramatischen Situation dienstbar[1]. Wie geistvoll wird z. B. die Rondoform in Sordides Arie (Isle des foux I 4) zur Bezeichnung der ewig wiederkehrenden fixen Idee dieses Narren verwandt! Und ähnlich steht es mit der strophischen und der Arienform: in beiden herrscht eine Freiheit und Schmiegsamkeit, die Dunis Nachfolger nicht immer erreicht haben; sogar durchkomponierte Stücke tauchen, und zwar schon im Peintre amoureux (II 6), auf. Die französische alte Rondeauform mit Mineur ist besonders beliebt; Duni sucht sie mitunter mit der italienischen Arie zu verquicken, indem er deren Mittelsatz den Mineurs im Charakter annähert, eine Mischform, die denn auch die Späteren mit Vorliebe übernommen haben. Nur in den zahlreichen Ensembles steht er hinter diesen noch zurück. Zwar herrscht auch hier große Freiheit in der Form, und bereits in der rondohaften Anlage des Quartetts im Peintre I 6 erweist sich Duni als wichtiger Vorläufer Piccinnis, auch weiß er den französischen Wechsel von Solo und Chor trefflich auszunützen und die Teilnehmer geschickt zu gruppieren. Aber von der rein musikalischen Grundlage kommt er in diesen Sätzen doch nur selten los, so sehr er sich bemüht, scharf zu deklamieren und durch immer neue Gedanken das dramatische Leben im Fluß zu erhalten. Dagegen sind bei ihm, wieder unter Anlehnung an die französische Tradition, die Instrumente beständig in Bewegung, sei es mit durchgeführten kleinen Motiven nach italienischer oder namentlich mit malerischen Randzeichnungen nach französischer Art. Es vergeht fast kein Stück, in dem nicht irgendwelcher kleine Zug liebevoll vom Orchester ausgemalt würde, andere sind von Anfang an auf Tongemälde großen Stils (Gewitter, Jagd usw.) angelegt. Namentlich in den erzählenden Gesängen, einer Gattung, die die opéra comique ebenfalls Duni verdankt, sind die Instrumente stark beteiligt. Kein Wunder, daß auch das Kolorit dieses Orchesters sehr fortschrittlichen Charakter trägt. Ganze Arien idyllischer Natur werden nur von einem Trio, meist von Oboen oder Flöten mit baßführenden Violinen, begleitet[2], auch sonst wimmelt es von Bläsersoli, Streichersätzen mit Sordinen oder Pizzikatos, Crescendos und Teilungen des Orchesters (»Demi jeu«). Kurz, Duni hat der komischen Oper auf

[1] Auch die als bekannt vorausgesetzten, nicht mitgedruckten airs werden dem dramatischen Verlaufe angepaßt. [2] In den Deux chasseurs I 4 sogar eine Baßarie.

fast allen Gebieten die Wege vorgezeichnet, die sie nachher weitergegangen ist[1].

Franç. André (Danican) Philidor (1726—1795), zugleich einer der berühmtesten Schachspieler seiner Zeit, kam den Italienern weit mehr entgegen als ihr eigener Landsmann Duni. Das zeigt sich nicht allein in vielen formalen, besonders melodischen Zügen, nicht allein in der bedeutenden Rolle des Akkompagnatos und den anspruchsvoll lärmenden Ritornellen mit ihren zwei gegensätzlichen Themen, sondern namentlich in der für französische Verhältnisse besonders starken Vorliebe für die Karikatur und deren bekannte italienische Ausdrucksmittel. Philidor besaß überhaupt eine starke realistische Ader, er liebt es, in Situations- und Charakterschilderung derb zuzugreifen und scheut auch vor gröberen burlesken Wirkungen nicht zurück. Mit kecker Hand stellt er lebenswahre Figuren hin, wie z. B. einen schnalzenden und knallenden Kutscher[2], einen prahlerischen Soldaten, dem wie in Mozarts Figaro das Orchester seine Kriegstaten noch in einer martialischen Coda nachruft[3], einen arbeitenden Schmied mit Blasebalg- und Hammermotiven[4] u. dgl., ja auch der Falsettgesang[5] und das unartikulierte Gestammel einer Stummen wird, wie bei Papageno[6], mit realistischer Komik dargestellt. Kein Wunder, daß bei ihm auch die Parodie der ernsten Oper, die sich deutlich gegen Rameau richtet, einen besonders grotesken Charakter trägt[7]. Natürlich hat dadurch die malerische Sendung des Orchesters eine ganze Reihe neuer Aufgaben erhalten[8].

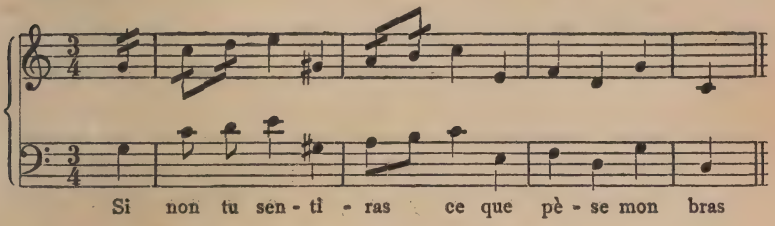
Dieser Drang, die einzelnen Charaktere mit einigen wenigen, wenn auch meist übertreibenden Strichen klar herauszuarbeiten, hat Philidor zu einer wichtigen Erweiterung und Vertiefung der Ensembles veran-

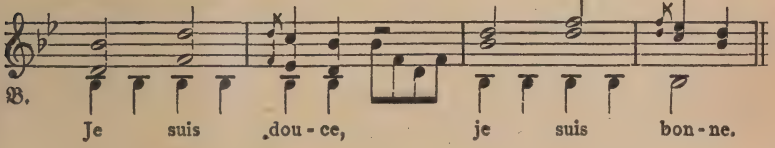
[1] Die Ouvertüre des Peintre amoureux hat noch den Schnitt des italienischen ersten Allegros, die der Deux chasseurs ist bereits Programmusik und leitet in die erste Szene über. Grimms Urteil über Duni ist bei all seiner Ausführlichkeit ziemlich oberflächlich, Corr. litt. IV 164 f., 414. V 140, 369. VI 63. VII 126. [2] Maréchal ferrant (1761) II 2. [3] Soldat magicien (1760) 1. [4] Maréchal ferrant I 1. [5] In der grotesken Beschwörung des Sorcier (1764) II 7 zittert der geängstete Blaise mit der Stimme, während Julien die fingierten Geister in allen Stimmlagen (voix de fausset, de basse- und hautecontre und du nez) reden läßt. [6] Bûcheron (1763) 18 (Septuor). [7] Soldat magicien 14, Sorcier II 7. [8] Dazu gehören allerhand Vogel- und andere Naturstimmen, -Eselsgeschrei (Maréchal I 10), Kegelspiel (Sancho Pança [1762] 10), große Jagdbilder (Tom Jones I 3), Glöckchenklang (Maréchal ferrant I 3) usw.

laßt. Schon allein ihre weit größere Anzahl fällt Duni gegenüber auf. Der Hauptfortschritt liegt aber darin, daß Philidors scharfer dramatischer Blick in seinen Texten eine ganze Anzahl brauchbarer Ensemblevorwürfe aufspürte, an denen die Früheren achtlos vorbeigegangen waren. Schon in den Duos[1] ist es sein Bestreben, die beiden Charaktere möglichst scharf voneinander abzugrenzen, das gerade Gegenteil von Scarlattis Duettmanier, und diese gegensätzlichen Motive werden auch meist bis zum Schlusse festgehalten. Von der italienischen Vielgliedrigkeit sieht Philidor allerdings ab; Ensembles mit drei selbständigen Teilen gehören bei ihm bereits zu den Ausnahmen, die Regel ist die frei behandelte dreiteilige Arien- oder die Rondoform. Dagegen hat ihn das Streben nach scharfer Situations- und Charakterschilderung zu einer recht fortschrittlichen und wirksamen dramatischen Polyphonie geführt, die sich in allerlei schlagfertigen Imitationen äußert und seinem satztechnischen Können ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Als besonders beliebt hebt sich der Kanon, die alte Form des geselligen Liedes, heraus. Im Tom Jones III 1 findet sich sogar die unerhörte Neuerung eines A cappella-Kanons von vier Tenören, eine pittoreske Wirtshausszene von vier Betrunkenen[2]. So gelingen Philidor, trotzdem er den Rahmen der übersichtlichen musikalischen Form nicht verläßt, außerordentlich packende Ensembleſätze[3], und auch den Wechsel von Solo und Ensemble oder Chor versteht er zu treffenden komischen Wirkungen auszunützen[4].

Herzhaft, frisch und reich an überraschenden Zügen, zu denen namentlich auch die Vorliebe für phrygische Wendungen gehört, ist endlich auch Philidors Melodik, wenn auch freilich seine eigentliche Stärke weniger im Zarten und Ernsten als im Heiteren und Derben liegt. Dort ist er stark von den Italienern und später bis hart an die Grenze des Erlaubten von Gluck beeinflußt[5]. Italienisch ist ferner sein geistvoll ausgenützter, plötzlicher Wechsel von Dur und Moll[6].

[1] Gleich die erste Nummer seiner ersten Oper Blaise le savetier (1759) liefert den Beweis. [2] Sehr witzig ist auch die kanonische Gläubigerszene im Bücheron 8. [3] So das Quintett im Jardinier et son seigneur (1761) 17. [4] So im Sancho Pança 4, wo dem vermeintlichen Gouverneur sämtliche Handwerker, Lieferanten usw. ihre Aufwartung machen; köstlich ist dabei der gravitätische Schneider gezeichnet. [5] Orpheusklänge enthalten Sorcier I 6 und Amant déguisé 3 (Clitandre). Gluckisch ist ferner die Arie Melide I 1. Bis zum Plagiat aber geht Philidor in seiner ernsten Oper Ernelinde von 1767. [6] L'amant déguisé bietet in der 5. und 6. Szene schöne Beispiele.

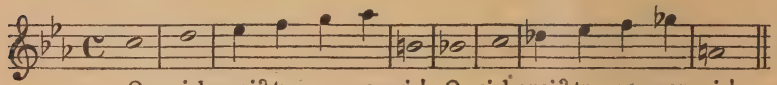
Aber auf seinem eigentlichen Gebiet ist ihm mancher originelle Wurf gelungen, der noch bei Mozart einzelne Spuren hinterlassen hat, man vergleiche z. B. die mürrische Unisonomelodik des Trios im Sancho Pança 6:

dann die Vorliebe für breit einsetzende und plötzlich abschnappende Motive, wie im Maréchal ferrant I 3:[1]



und endlich die bei Philidor weit stärker als bei Duni vertretene Chromatik (Melide II 1). Echt französisch sind die Tanzlieder[2], unter denen die »chansons« und »romances« jetzt häufiger auftreten; eigentümlich ist dabei eine starke Vorliebe für den Gavottenrhythmus. Daneben bevorzugt Philidor die dreiteilige Arienform mit Tempowechsel und variiertem Dacapo; auch das französische Rondeau erscheint häufig[3]. Den Schluß bildet fast stets ein Vaudeville, d. h. ein einfaches, tanzmäßiges Sololiedchen mit einem Refrain des Ensembles; die einzelnen Teilnehmer singen entweder dieselbe Melodie oder neue Mineur-Episoden. In einzelnen Fällen wird dem letzten Vers noch ein motivisch verwandter, voller Chorrefrain angehängt. Weit über seinen Vorgänger hinaus geht Philidor endlich in seinen Akkompagnati und deren meist sehr breit ausgeführten Orchesterpartien[4].

[1] Vgl. das erste Allegro von Mozarts Bläserserenade in B dur (K.-V. 361).
[2] In Clitandres Lied Amant déguisé 8 verzichtet Philidor auf jede Begleitung.
[3] Im Sorcier I 1 ist bereits das Ritornell in ein Majeur und Mineur geteilt.
[4] Im Sancho Pança 15 kreuzen sich im Orchester beständig eine Schlacht- und eine Hirtenmusik. Grimms Urteil über Philidor ist schwankend, vgl. Corr. litt. II 346. III 401. VI 14, 145. XII 468. Sein Verhältnis zu Gluck rügt er IX 378.

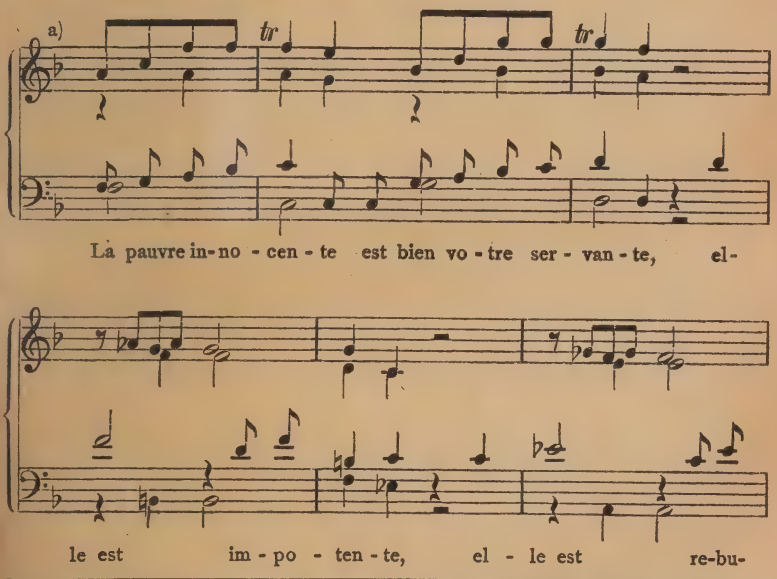
Dem männlich derben Philidor tritt in Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817), den sich der Dichter Sedaine zu seinem Komponisten erkor, eine weit zartere, weibliche Natur gegenüber. In den Ruf eines Dilettanten hat ihn besonders Grimms abfälliges Urteil gebracht[1], das jedoch so wenig das Richtige trifft wie seine Ausführungen über Philidor und Duni. Monsignys erste Oper, Les aveux indiscrets (1759), ist geschichtlich wichtig als ein freilich später nicht wiederholter Versuch, den Stil der tragédie lyrique für die komische Oper fruchtbar zu machen. Der Dialog ist als récitatif obligé durchkomponiert, das Ballett spielt eine bedeutende Rolle, und auch der Stil der Arien hat etwas Strenges, Archaisierendes[2]. Die Kontrapunktik tritt auch noch später bei Monsigny öfters hervor, wenn auch freilich nicht als dramatisches Mittel wie bei Philidor, sondern als rein musikalische Würze. Monsigny schreibt mitunter sogar noch regelrechte Fugen, darunter eine (Déserteur II 10) auf das alte, auch aus Mozart bekannte Thema:

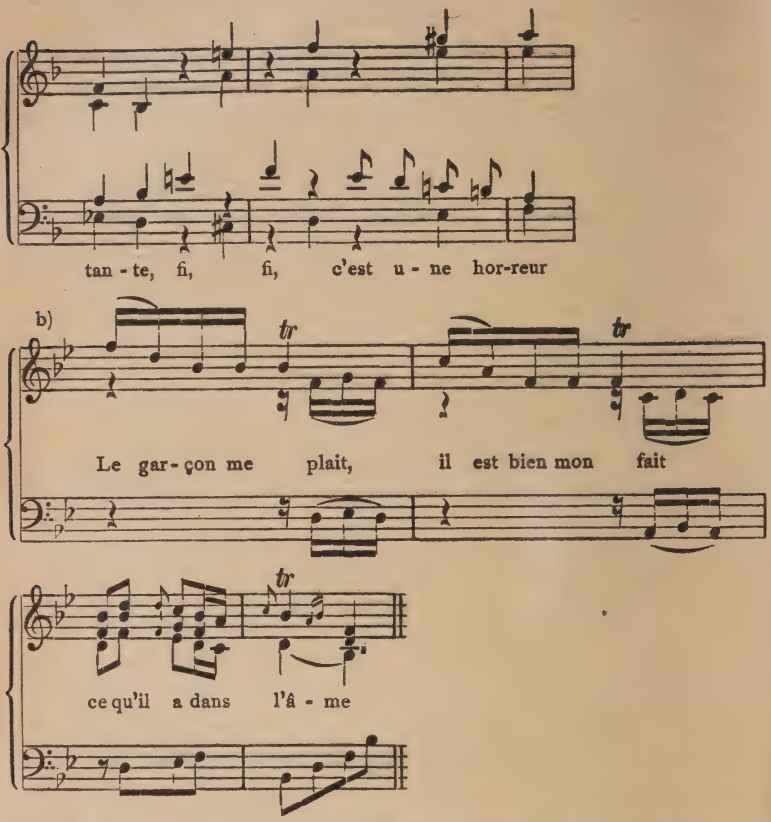


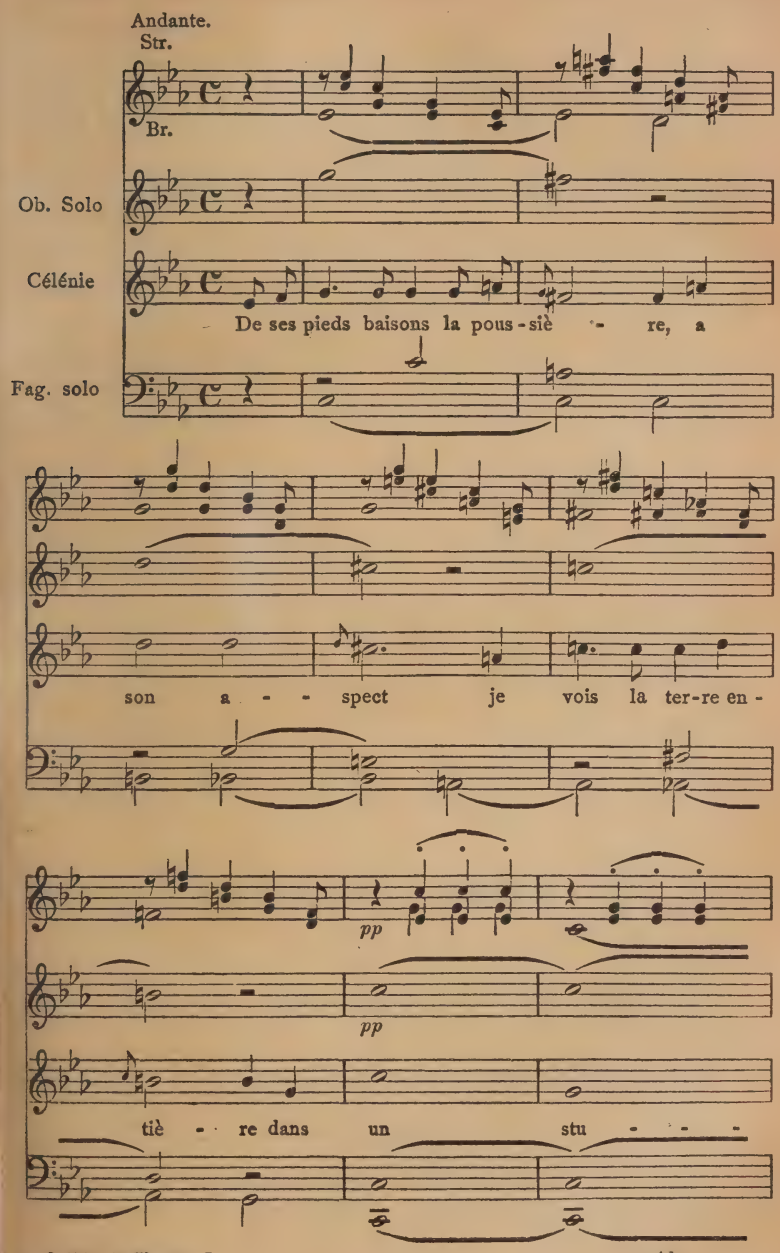
Aber Philidors keck hingestellte dramatische Gegensätze finden sich in Monsignys Ensembles nur ausnahmsweise; der rein musikalische Untergrund bleibt bei allen mehr oder minder sichtbar, und wenn sie dramatisch wirken, so danken sie das meist nicht ihrer Stimmführung, sondern dem wirkungsvollen Aufbau, dem Wechsel von Solo und Chor, der packenden Rhythmik und Melodik und namentlich der originellen und selbständigen Behandlung des Orchesters. Der Formenschatz der opéra comique verdankt Monsigny eine ganz beträchtliche Erweiterung. Auch er geht zwar von Lied, Rondeau und Arie aus, und in einzelnen Werken strebt er sogar ganz unverkennbar nach möglichster Knappheit und Kürze. In andern Fällen sucht er dagegen sowohl die Form von innen heraus zu beleben und zu erweitern, wozu ihm namentlich die Kunst des Variierens dient, als auch die einzelnen Stücke durch

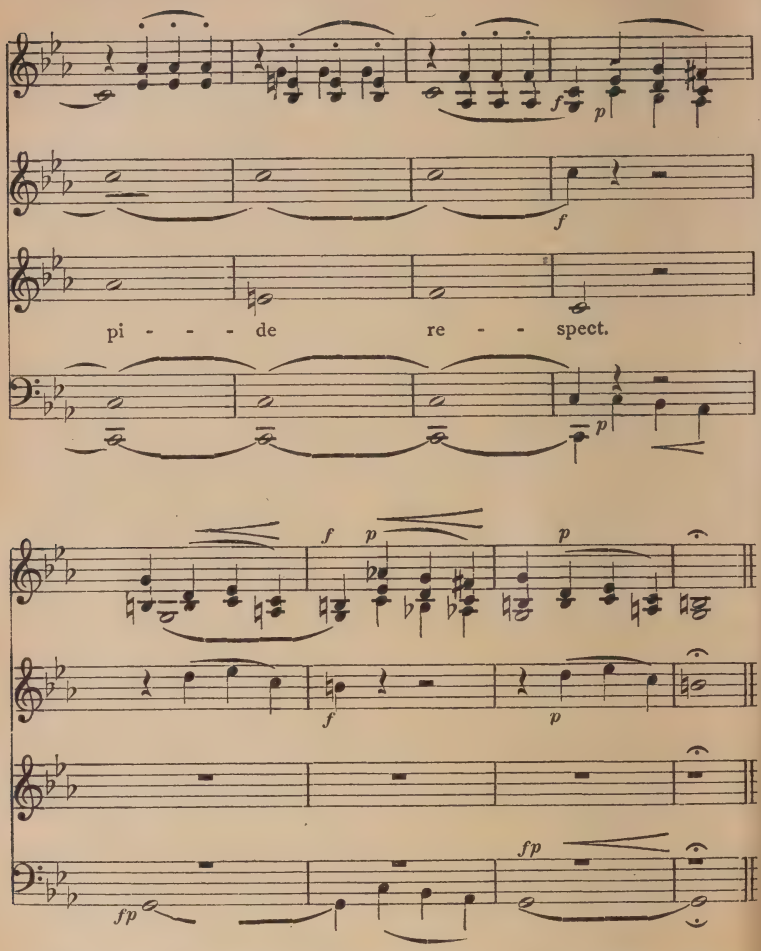
[1] Corr. litt. III 136. VI 208. IX 463. Er spricht alles Verdienst Monsignys Dichter Sedaine zu, umgekehrt tritt Frau von Genlis für den Komponisten ein (Mem. II 21 f.). [2] Hierher gehören die sorgfältige Bezifferung, die archaisierende Baßführung und die Anklänge an Händel (I 1 und 4).

Akkompagnatos, selbständige Orchestersätze usw. zu größeren Komplexen zusammenzuballen und so seiner Kunst einen Zug ins Große zu verleihen[1]. Monsigny war es, der die komische Oper am entschiedensten dem Rührstück zuführte, aber zugleich dessen Sentimentalität durch tiefere und pathetischere Töne zu mildern suchte. Dabei unterstützte ihn vor allem seine reiche und originelle melodische Ader. Zwar enthält auch sie verschiedene Tropfen italienischen Buffoblutes, hat aber trotzdem zu einem selbständigen melodischen Stil geführt, dessen Stärke im Ausdruck des Anmutigen, Träumerischen und Wehmütigen liegt. Hier spinnt sich zwischen Monsigny und Mozart, namentlich dem der „Entführung", ein deutlich erkennbares Band an. Es äußert sich weniger in einzelnen Anklängen wie den folgenden[2]:



[1] In Le roi et le fermier (I 10) werden die drei Strophen des Duetts immer wieder von dem ausbrechenden Gewitter unterbrochen, dessen Höhepunkt nach dem Fallen des Vorhangs in den entreacte fällt und das erst in dem Duett II 1 zur Ruhe kommt. Auch die große Schlußszene des Déserteur III 11—12, in deren zweiter Hälfte das Rondo geistreich verwandt wird, gehört hierher, ebenso der rondohafte Schluß der Belle Arsène (1773). Der Wechsel von Soli und Tutti besonders wirksam im Félix (1777) III 12. [2] Cadi dupé, Ariette des Cadi I 6; Le faucon, Ariette der Eleonore 10. Die Vortragsbezeichnung Amoroso liebt Monsigny ganz besonders.

als in den Zügen von schalkhafter Herzlichkeit und inniger Schwärmerei: für Belmonte und Blondchen kommen da namentlich der Durbin der Isle sonnante (1768, übrigens ebenfalls einer Entführungsgeschichte) und die Eleonore des Faucon (1772) in Frage.

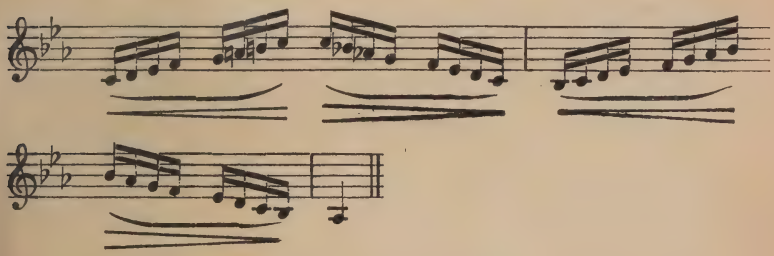
Aber diese heitere Seite seiner Kunst, die sich mitunter bis zu einem an Beethoven gemahnenden Schwung steigert und in einer schlagkräftigen, packenden Rhythmik ihren Ausdruck findet, ist ganz merkwürdig mit nachdenklichen, ja grüblerischen Zügen gepaart. Hierin rückt von allen französischen Opernkomponisten Monsigny am allernächsten an Mozart heran. Auch die Ausdrucksmittel sind verwandt: charakteristisches und oft ganz überraschendes Auftreten der Molltonart, herbe Chromatik und lastende Synkopen. Ein Beispiel aus der freien Szene der Célénie aus der Isle sonnante möge dies klar machen:

Andante.
Str.
Br.
Ob. Solo
Célénie
De ses pieds baisons la pous-siè - re, a
Fag. solo
son a - - spect je vois la ter-re en -
pp
pp
tiè - re dans un stu - - -



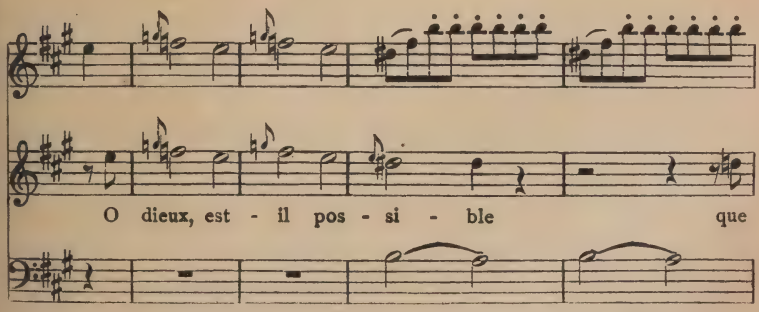
Die Neigung zu Stimmungsumschlägen auf engstem Raume bedeutet einen großen Fortschritt über Duni und Philidor hinaus und mußte auch Mozart besonders anziehen. Daß dabei instrumentale Quellen, höchstwahrscheinlich Stamitz selbst[1], vorliegen, zeigt sich darin, daß die Neuerung bei Monsigny vor allem den selbständigen Or-

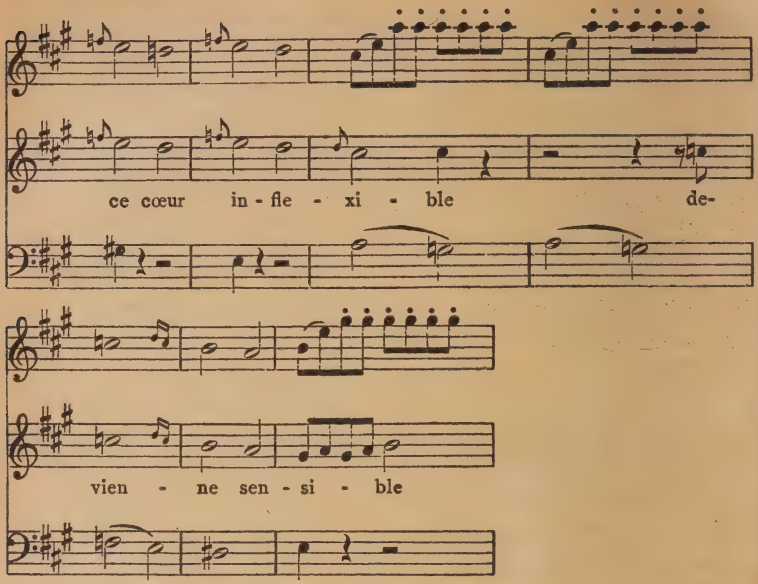
[1] Merkwürdiger Weise wird dieser Hauptbundesgenosse der Mannheimer in Paris von H. Riemann nur flüchtig erwähnt. F. J. Gossec stünde demnach mit seiner Anlehnung an Stamitz nicht allein.

chesterpart ergreift. Es gibt in der damaligen Zeit außer den Mannheimer Sinfonien keine Partituren, deren Dynamik so sorgfältig durchbezeichnet ist wie die seinigen. Da wimmelt es von großen und kleinen Crescendos und Diminuendos, an- und abschwellenden Haltetönen, Sforzatos, überraschenden ff- und pp-Einsätzen u. dgl. Schon die Ouvertüre der Aveux indiscrets bringt am Schlusse der Durchführung einen großen, auf einer Fermate endigenden Crescendoanlauf und setzt dann an den Schluß der Reprise, wie alle ihresgleichen, das Hauptthema, aber „en diminuant". In den folgenden Werken finden sich mitunter Crescendos, die eine ganze Strophe hindurch andauern (Rose et Colas 9), Diminuendos, die eine große, aufgeregte Szene schließlich im pp verhallen lassen (Félix I 16), und endlich die auch bei Mozart häufigen, halb gewaltsamen, halb nervösen kurzen Crescendi vor der Rückkehr in die Hauptthemen. In der Hauptsache dienen alle diese Mittel zwar der äußeren Situationsschilderung, aber auch die Seelenmalerei kommt nicht zu kurz. Bei Mozart wirkt diese Art der Orchesterbehandlung noch z. B. in den Skalenschauern des Don Giovanni nach (Isle sonnante II 8):



oder in dem Kanon zwischen Singstimme und Baß Belle Arsène III, 5:





Monsignys Partituren erfordern einen äußerst sorgfältigen Vortrag, sie sind reich an pittoresken Orchesterbildern aller Art und dementsprechend auch an neuen koloristischen Mitteln[1]. Nicht nur, daß die Bratschen fast immer, die Celli häufig von den Bässen getrennt werden, auch das Pizzikato findet eine ganz neue, pittoreske Verwendung[2], und ebenso das Konzertieren zwischen Bläsern und Streichern; ganze Arien werden nach Dunis Vorgang nur von einem Trio (einem Blasinstrument mit Begleitung der beiden Geigen) ausgeführt. Das Fagott liebt Monsigny als Soloinstrument ganz besonders, aber auch die Pikkoloflöte verwendet er in sehr charakteristischer Weise[3].

So gewähren seine Opern einen überaus mannigfaltigen Anblick, zumal da auch von dem Akkompagnato ausgiebig Gebrauch gemacht[4] und der überkommene Formenvorrat in freiester Weise — sehr oft unter Einschiebung kurzer Rezitative — behandelt wird. Philidor war auf allen Gebieten der Drastischere und als musikalischer Charakteri-

[1] Doch wird in fast allen Opern auch der Basso continuo vorgeschrieben. [2] So in dem Nachtbild Maître en droit II 6 oder in Lises Erzählung von dem Gesang des Klosterbruders (On ne s'avise jamais du tout 8). [3] Vgl. Roi et fermier III 1; Faucon 6. [4] Meist sehr geistvoll mit der folgenden Arie verbunden, Roi et fermier II 2. Das Rezitativ immer melodischer werdend Belle Arsène III 5.

stiker, besonders in den Ensembles, der Bedeutendere, Monsigny aber der Intimere und vor allem der Modernere; er liebt die komplizierteren seelischen Probleme. Die Instrumente, die allerdings auch schon bei Duni und Philidor nach altem französischem Brauch eine ziemliche Rolle gespielt hatten, reden bei Monsigny eine weit fortschrittlichere, den Wandlungen im Instrumentalstil angepaßte Sprache. Das zeigt sich auch in der großen Sorgfalt, die er auf die Entreakte und auf die Ouvertüren verwendet. Jene greifen meistens, wenn sie nicht, wie schon bemerkt, geradezu in die Handlung selbst hineingezogen werden, ein besonderes, bezeichnendes Gesangsstück aus dem Vorhergehenden heraus und wiederholen es in pikanter Instrumentation. Die Ouvertüren aber, auf die Monsigny weit mehr Gewicht legt als Philidor, sind bald ein- bald dreisätzig, bald selbständig, bald programmatisch und mit der Oper verbunden[1]. Die Ouvertüre des Déserteur ist mit ihrem buntscheckigen, unter anderem auch auf das Finale der Oper vorgreifenden Inhalt bereits eine richtige programmatische Potpourriouvertüre im Stile des 19. Jahrhunderts.

Ein neuer Abschnitt in der Geschichte der opéra comique beginnt mit André Erneste Modeste Grétry (1742—1813), der in Lüttich geboren und in Rom gebildet, von 1768 an bis in die napoleonische Zeit hinein die Pariser komische Oper mit einer glänzenden Reihe von Werken versorgt hat, die nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zu dauerndem Ruhme gelangt sind[2]. Jahns Behauptung, erst Grétry habe die opéra comique zur echten Vertreterin des französischen Nationalcharakters in der dramatischen Musik gemacht[3], ist zwar ein Unrecht gegen Philidor und Monsigny, aber trotzdem verdankt die Gattung diesem Meister sowohl eine erhebliche Erweiterung ihres Stoffkreises nach außen, als eine Festigung ihres Baues und eine Klärung ihrer Ziele nach innen. Grétry ist weit zielbewußter zu Werke gegangen als seine Vorgänger[4]. Er war zwar kein durchaus

[1] Im Roi et fermier bildet die erste Arie mit variierten Motiven den dritten Satz der Ouvertüre. [2] Vgl. die Biographien von M. Brenet 1884, Ch. Gheude 1906 und H. de Curzon 1907. [3] I[4] 507. [4] Seine Lebenserinnerungen und Kunstanschauungen hat er niedergelegt in seinen Mémoires ou Essais sur la musique (1. Band Paris 1789; 1797 erschienen alle drei Bände, ebenso Brüssel 1829). K. Spazier gab das Werk im Auszug und mit eigenen Zusätzen Leipzig 1800 heraus („Grétrys Versuche über die Musik"). Das Werk ist zwar von Eitelkeit und Oberflächlichkeit nicht frei, wirkt aber trotzdem durch die schillernde Fülle seiner Ideen und durch die Anschaulichkeit der Darstellung.

klarer, aber ein äußerst vielseitiger und anregender Kopf; Gedanken, die erst eine weit spätere Zeit verwirklichen sollte, sprudelten aus seinem beweglichen Geist hervor, wie der des verdeckten Orchesters, der sinfonischen Dichtung, der Reform des Schulgesanges u. dgl. Ginge seine Kunst ebenso sehr in die Tiefe, wie sie in die Breite geht, wir besäßen in ihm einen Künstler ersten Ranges. Dazu reichte aber freilich weder seine Begabung aus, die den Schattenseiten des Lebens nicht gewachsen war, noch seine Persönlichkeit, der es trotz allen neuen Ideen doch an Klarheit und Entschiedenheit des Willens gebrach. Dafür hatte er unter den damaligen Pariser Musikern das feinste Ohr für die zahlreichen neuen Forderungen, die sich aus den Ideen Rousseaus und der Enzyklopädisten auch für die Opernbühne ergaben, und fand außerdem in Marmontel einen durchaus geistesverwandten, begabten Dichter. Beide waren von der Wahrheit des neuen Evangeliums ehrlich überzeugt und aufrichtige Verfechter des neuen Humanitätsglaubens, der damals die ganze gebildete Welt berückte. Sie begnügten sich aber nicht mehr mit den dem bürgerlichen Alltag entnommenen Stoffen, sondern fügten neue hinzu, deren Vorbilder hauptsächlich in der Literatur, zum Teil aber auch in vereinzelten Ansätzen der früheren Oper lagen. Der wichtigste neue Stoffkreis war der romantische (im Sinne der Zauberoper)[1], und ein Werk, das durch seinen ungeheuren Erfolg in der Geschichte der Gattung geradezu Epoche gemacht und namentlich das deutsche Singspiel aufs Nachhaltigste befruchtet hat, war Zémire et Azor 1771, einer der Hauptahnen der späteren romantischen Oper, wenn auch der Unterschied gegen diese nicht übersehen werden darf. Denn auch dieses Märchen in Opernform ist noch ein unverkennbarer Absenker Rousseauschen Geistes, der sein erträumtes Ideal jetzt schon nicht mehr in den unverbildeten Kreisen der kleinen Leute, sondern in einer reinen Phantasiewelt suchte[2]. Auch ist das Zauberhafte häufig nicht viel mehr als eine äußere Zutat; es fehlt

[1] „Romantisch" ist hier natürlich im landläufigen Sinne als Gegensatz zu „Klassisch" gebraucht. Im Grunde genommen trägt ja auch die alte Oper mit ihrer Vorliebe für das Wunderbare einen romantischen Charakter, zumal da, wo sie sich nicht antiker Stoffe bedient. Werke wie Glucks Orpheus und Armida stehen aber auch der ganzen Auffassung nach der Romantik besonders nahe. [2] Dahin gehören auch die entlegenen Völkerschaften wie der Hurone (Le Huron 1768) oder das Mittelalter, wie in Aucassin et Nicolette (1779) mit dem bezeichnenden Untertitel les moeurs du bon vieux temps; es sind die Vorläufer der späteren Erotik und Ritterromantik in der Oper.

alles Ahnungsvolle, Subjektive, und auch die Naturbilder halten sich durchaus im hergebrachten Rahmen des Malerischen; von einer Beseelung der Natur ist noch keine Rede. Dagegen ist wichtig das Hauptmotiv des Ganzen, die Erlösung eines fluchbeladenen Verzauberten durch die treue Liebe eines Mädchens, ein Motiv, das dann das deutsche Singspiel mit besonderer Vorliebe aufgegriffen und die spätere Oper geradezu in den Mittelpunkt ihrer Textwelt gestellt hat. Einen weiteren wichtigen Schritt tat Grétry mit seinem Richard Coeur de lion (1784, von Sedaine) mit seiner abenteuerlichen Errettung des gefangenen Königs aus langer Kerkerhaft. Das ist der Typus der „Schreckensoper“[1], die sich in der Revolutionszeit als Spiegelbild der blutigen Tagesereignisse besonderer Beliebtheit erfreute und noch in Beethovens Fidelio nachwirkt.

Aber nicht nur diesen Neuerungen dankte Grétry seinen ungeheuren und anhaltenden Erfolg, sondern auch seiner eigentümlichen musikalischen Begabung. Er war weit vielseitiger als seine beiden Vorgänger und verstand es vor allem, der Gefühlssprache seiner Zeit einen im besten Sinne volkstümlichen und natürlichen Ausdruck zu geben. Der feurige Schwung jener revolutionären Zeit spricht aus seiner Kunst ebenso deutlich wie ihre empfindsame Schwärmerei, die freilich schon bei ihm gelegentlich ins Leirig-Sentimentale ausartet. Das waren Vorzüge, die für das damalige Publikum den Mangel des Grétryschen Talentes, das Fehlen wirklicher Größe und Tiefe, mehr als ersetzten. Gesellte sich ihnen doch ein weiterer, für die Franzosen besonders wichtiger Vorzug hinzu, eine selten versagende, außerordentlich bewegliche dramatische Phantasie. Grétry weiß seinen Stoffen originelle und packende Situationen abzugewinnen, seine Charaktere treffend nach dem damaligen Leben zu zeichnen und besonders durch eine sorgfältige Deklamation den volkstümlichen Stil mit wirklich dramatischem Geist zu erfüllen. Auch bei seinen Melodien könnte man mit J. A. P. Schulz vom „Schein des Bekannten“ sprechen: sie gehen kraft der innigen Verschmelzung des musikalischen mit dem poetischen Ton den Sängern zwanglos und natürlich vom Munde und entfalten dabei doch alle die schillernden melodischen und rhythmischen Reize des französischen Liedertones.

Das hat bei Grétry zu einer bewundernswerten Schmiegsamkeit

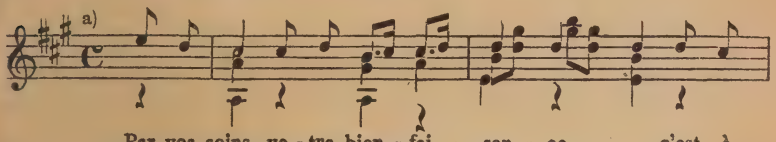
[1] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 340.

in der Behandlung der Form geführt. Zwar hat er zu den bisher üblichen Lied- und Arienformen, zu denen hier auch noch die zweiteilige italienische Buffoarie tritt, grundsätzlich keine neue hinzugefügt, behandelt sie aber dafür mit einer dramatischen Freiheit, zumal in den späteren Werken, daß der alte Grundriß manchmal kaum noch zu erkennen ist. Besonders liebt er eine Verschmelzung der dreiteiligen italienischen Arie mit dem französischen Rondeau (mit Mineur): viele seiner Arienmittelsätze stehen in Moll und sind auch von erheblicher Länge, während das Dacapo nicht selten stark verkürzt wird. Aber auch wo dies nicht der Fall ist, erfährt das Dacapo durch sinnvolle gesangliche oder instrumentale Variation zumeist eine äußerst wirksame Steigerung; auch wird mitunter die Reihenfolge der Themen gewechselt, es werden die gegebenen erweitert, neue kleine Episoden eingeschaltet usw. — kurz, was Beweglichkeit der Tonsprache anlangt, konnte Mozart gerade von Grétry besonders viel lernen. Kommt es doch außerdem, namentlich in den späteren Werken, öfters vor, daß der Mittelsatz einer Arie ein Akkompagnato oder gar ein Orchestersatz mit stummem Spiel ist. Aber auch die alten Liedtypen, wie die Romanze, die früher bei aller Rücksicht auf die äußere Situation doch stets mehr oder minder den Charakter einer Einlage getragen hatten, wachsen jetzt wie von selbst aus dem dramatischen Verlauf heraus[1], und Blondels Gesang im Richard wird durch häufige bedeutungsvolle Wiederholung sogar zum Hauptgedanken der ganzen Oper, wie denn Grétry überhaupt die Technik des Erinnerungsmotivs weit folgerichtiger und dramatischer weiter entwickelt als die Italiener, z. B. Piccinni[2], und auch darin somit für die Kunst des 19. Jahrhunderts besondere Bedeutung gewonnen hat[3]. Im Laufe der Entwicklung mehren sich endlich die großen, aus rezitiertem und gesungenem Sologesang, Ensembles, Chor- und selbständigen Orchestersätzen frei gemischten Szenenkomplexe, die zum größten Teile den Standpunkt Boieldieus, Adams und Aubers schon vorwegnehmen. So hat Grétry unbeschadet der Verdienste seiner Vorgänger die opéra comique aus der kleinbürgerlichen Singspielsphäre heraus endgültig höheren Zielen zugeführt. Ja er hat, zeitweise wenigstens, sogar den Versuch gemacht, den Dialog durchzukomponieren, ist aber allerdings von diesem

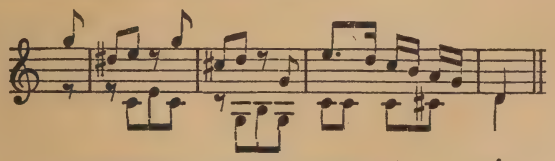
[1] Vgl. das seltsam schwüle Soldatenlied des Bredau im Aucassin II 2.
[2] S. o. S. 429. [3] Vgl. den Schrei des Hahns und des Geiers in der Fausse magie (1776).

Gedanken bald wieder zurückgekommen[1]. Dagegen fehlen bei ihm die Einlagen bekannter Lieder[2] von Anfang an vollständig.

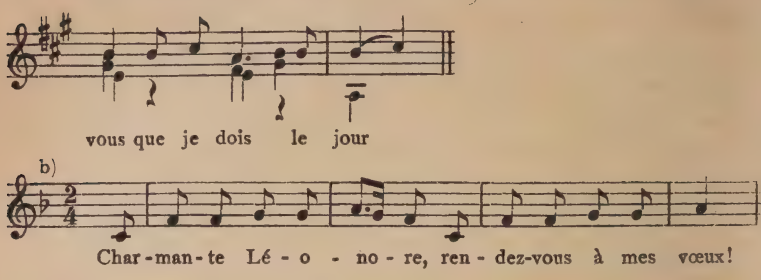
Die fünf italienischen Lehrjahre haben in Grétrys Kunst tiefe Spuren hinterlassen. Nicht allein die formale Struktur mancher Arien bezeugt dies, sondern auch ihre Melodik. Es ist nicht schwer, bestimmte südliche Lieblingswendungen und Kadenzbildungen herauszustellen[3], und mitunter wird der italienische Stil sogar sehr ergötzlich parodiert[4], aber noch wichtiger sind der freiere Schwung und die breiteren Bogen der Grétryschen Melodik, die nach Italien weisen und den festgespannten Rahmen der französischen Tanzrhythmik durchbrechen. Dagegen bedient er sich der realistischen italienischen Buffosprache verhältnismäßig selten, wie denn überhaupt Karikatur und Parodie bei ihm noch schwächer vertreten sind als bei seinen Vorgängern[5]. Alle italienischen Züge vermögen indessen die französische Grundlage nicht zu verwischen. Diese besteht auch bei ihm noch in den alten Liedertypen, nur daß sie, wie schon bemerkt, mit dramatischem Geiste durchdrungen werden. Im unverfälschten Volkston begegnet sich Mozart öfters mit Grétry, man vergleiche[6]:

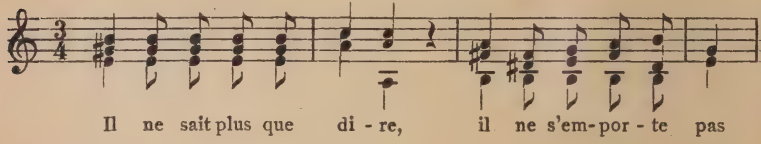


[1] Colinette (1781), Embarras des richesses (1782) und Caravane du Caire (1783) sind durchkomponiert, dagegen erscheint der Dialog bereits wieder im Richard (1784) und Panurge (1785). [2] S. o. S. 645. [3] In Linvals Arie Fausse magie 13 erscheint sogar Paisiello (S. o. S. 437):



[4] So in Juliettes Arie Amitié à l'épreuve (1770) I 6 und in der Arie der Italienne, Caravane du Caire II 5. [5] Im Jugement de Midas kopiert Marsyas den Stil der tragédie lyrique im »gout des nos aïeux«, Pan den des Gassenhauers, während Apollon für den natürlichen Gesang der opéra comique den Ausschlag gibt. [6] Amitié à l'épreuve (1770) III 4. Amant jaloux III 3.



Auch die echt französische Melodik mit den raschen Tonwiederholungen hat bei ihm ihre Spuren hinterlassen. Der Amant jaloux (1778) z. B. enthält in seinem ersten Finale eine dem Figaro nahe verwandte Situation, wo ein Eifersüchtiger das Öffnen eines ihm verdächtigen Kabinetts fordert. Als es geschieht, malt sich die allgemeine Überraschung in folgendem Gesang:

Aber auch abgesehen von diesen und ähnlichen unmittelbaren Anklängen, die natürlich wiederum nicht als bewußte Entlehnungen aufgefaßt sein wollen, sondern lediglich als Belege für Mozarts wachsende Annäherung an die opéra comique, ist er im Allgemeinen, was die Melodik anlangt, dem Franzosen stark verpflichtet, und zwar nicht allein in seinen Gesangs-, sondern auch in seinen Instrumentalwerken. Sein Talent, volkstümlich und dabei doch dramatisch zu musizieren, sowie die melodische und namentlich die rhythmische Beweglichkeit seiner Tonsprache fand hier reiche Förderung. Es ist bezeichnend, daß sich ihm an Grétrys Musik besonders ihre frischen und liebenswürdigen und dann wieder ihre innigen und schwermütigen Seiten eingeprägt haben. An echter und großer Empfindung und an leidenschaftlichem Pathos vermochte ihm freilich der gerade hierin ziemlich matte und unselbständige Franzose nur wenig zu bieten[1]; auch da, wo dieser das Volkstümliche ins Platte und Philisterhafte ver-

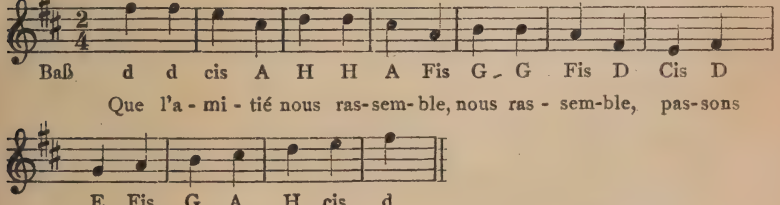
[1] Höchstens käme die feierliche Baßarie des Eumene in den Mariages samnites III 6 (1776) mit ihrer die tiefen Register ausnützenden Melodik in Betracht.

wässert[1], ist er ihm nicht gefolgt. Ebensowenig allerdings in einem andern charakteristischen Typus: jenen eigentümlich hoch gestimmten, drängenden Melodien, meist in gleichen Notenwerten und mit einfacher, aber kraftvoller Harmonik, die dann in Beethovens Kunst tiefe Spuren hinterlassen haben[2]; aus dem Schlußchor des Raoul Barbebleue weht uns sogar bereits der heiße Atem der Marseillaise an.

Daneben bedient sich Grétry spannender, realistischer Mittel, wie z. B. der Pausen an besonders kritischen Stellen[3] — auch hierin ein Vorbild Beethovens —, des Deklamierens auf einem Ton[4] und namentlich jener ausdrucksvoll deklamierten, ganz kurzen Adagiopartien, die in den Allegros meist dem Beginn der Reprise vorangehen und sich auch bei Mozart häufig finden. Die Koloratur läßt Grétry häufiger zu als seine Vorgänger, im Übermaß jedoch nur in Stücken von ganz offenkundig italienischem oder parodistischem Gepräge. Am glücklichsten ist seine Melodik in der Wiedergabe einfacher, natürlicher Empfindung, daneben, wie die Dunische, in der mürrischen, halb unheimlichen Art des Humors[5] und in der Darstellung preziösen weiblichen Wesens[6]. Für die beiden Ausdrucksgebiete freilich, auf die ihn seine erweiterte Textwelt von selbst hinführte, das Romantische und das Exotische, bleibt er nicht selten den richtigen Ton schuldig[7].

[1] Einen später beliebten, leirigen Melodietypus hat schon Grétry populär gemacht: Elffilbler mit drei Achteln Auftakt und weiblicher Kadenz („Denkst Du daran, mein tapfrer Lagienka"). Vgl. Silvain (1770, deutsch als „Eraft und Lucinde") Duo Sc. 4.

[2] Vgl. z. B. Amitié à l'épreuve III 4 (Ensemble):



Bei Beethoven läßt sich dieser Typus bis in die Chorphantasie und das Finale der Neunten verfolgen. [3] Embarras des richesses III 5. [4] So bei der Prophezeiung der Zigeunerin Fausse magie 14 und beim Lesen des Briefs Évènements imprévus (1779) 1. Finale. [5] Vgl. die beiden Helden der Deux avares (1770). [6] Ami de la maison (1771) I 1. Le Magnifique (1773) III 5. [7] Sehr wenig charakteristisch sind z. B. die Araber in der Caravane I gezeichnet, dagegen die romantische Stimmung ausgezeichnet getroffen im Richard II 5.

Ganz besonders aber war ihm die jüngere Generation und speziell Mozart wegen seiner Erweiterung der Technik des Ensemblegesanges zu Danke verpflichtet. Zwar tragen zahlreiche Sätze dieser Art auch bei ihm noch ein rein musikalisches Gepräge, doch sind auch sie treffend der dramatischen Situation angepaßt, wie z. B. das reizende Trio der ihren Vater erwartenden Töchter in der Zémire II 1. In den wirklich dramatischen dagegen, namentlich da, wo die Handlung auch äußerlich fortschreitet, entfaltet Grétry eine Schmiegsamkeit und Freiheit der Form, die alle seine Vorgänger weit übertrifft. Die einzelnen Charaktere heben sich wirksam von einander ab; zu rechter Zeit werden Soli und Ensemble mit französischem Geschick einander gegegenübergestellt und Gruppen gebildet. Lied-, Arien- und Rondoform (mit einer oder mehreren Episoden) werden mit steigender Freiheit behandelt, die alten Motive am richtigen Platze von neuen abgelöst und an bedeutungsvollen Orten wiederholt, Gesang und Deklamationston sinngemäß verteilt, sodaß schließlich umfangreiche Ensembleszenen entstehen, bei denen die frühere Einsätzigkeit mehr und mehr einem vielgliedrigen Bau weicht. Allerdings ist dabei der Einfluß des italienischen Buffofinales ganz unverkennbar; er zeigt sich namentlich auch in der Neigung, im weiteren Verlaufe frühere Teile variiert zu wiederholen[1]. Ein besonderes Geschick bekundet Grétry im allmählichen Aufbau solcher großen Sätze: er beginnt zunächst mit einem Einzel- oder Zwiegesang, dann treten wie von ungefähr weitere Stimmen hinzu, und mit einem Male stehen wir mitten in einem großen dramatischen Ensemble drin[2], dem sich in vielen Fällen auch noch der Chor anschließt[3]. In diesem häufigen Hinzuziehen des Chores, besonders zur Zeichnung der äußeren Situation, hatte die französische komische Oper einen unleugbaren, großen Vorsprung vor der italienischen, und zwar benutzt sie den Chor keineswegs bloß um des volleren Wohlklangs, sondern auch um echt dramatischer Wirkungen willen[4]. Die Chöre werden immer zahlreicher, namentlich in Opern wie Colinette à la cour, die sich auch sonst, mit Tänzen und durchgehendem Rezitativ, der ernsten Oper am meisten nähern[5]. Das Vaudeville als Schlußstück hat Grétry zunächst einfach

[1] Vgl. Fausse magie 20. Évènements imprévus I 5. [2] Mariages samnites II 3. Amant jaloux III 3. [3] La Rosière de Salency (1774) I 10. [4] Vgl. den mit dem Duett verbundenen Janitscharenchor Deux avares III 3. [5] In der Colinette III 8 treten sogar zwei Chöre in kunstvollem Satz einander gegenüber.

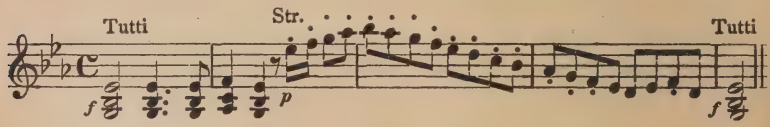
übernommen; von 1773 ab verzichtet er zu Gunsten freierer Ensemblesätze darauf, fügt es jedoch z. B. in der Fausse magie und im Amant jaloux einem größeren Finale als einzelnes Glied wieder ein[1].

Auch im begleiteten Rezitativ folgt Grétry in erster Linie altfranzösischen Spuren, wiewohl namentlich in den späteren Werken italienische Wendungen, besonders an den Schlüssen, nicht fehlen. Die Deklamation ist sehr scharf und drastisch, und sogar Vortragsbezeichnungen tauchen bisweilen auf[2]. Doch mischt auch Grétry, wiederum nach altfranzösischem Brauch, der sich noch bis in Meyerbeers Kunst hinein verfolgen läßt, dem Rezitativ gerne kleine Tanzsätzchen ein, um den Zuhörer nicht zu ermüden. Von den häufigen, kleinen rezitativischen Einschiebseln in den Gesangsstücken war bereits die Rede; sie haben sich später in der Schreckensoper zum Melodram weiterentwickelt[3]. Besonderes Leben aber empfangen diese Rezitative durch die sinnvolle Beteiligung des Orchesters, und damit stehen wir vor einer weiteren originellen Seite der Grétryschen Oper. Schon äußerlich ist sein Orchester weit farbenreicher als das seiner Vorgänger. Bereits der Huron von 1768 verlangt Klarinetten[4], in der Colinette erscheinen flûte und hautbois de tambourin (III 6, 9), in den Deux Avares (I 1) und im Amant jaloux (II 14) die auch für Mozart wichtige Mandoline, in der Amitié à l'épreuve (I 6) die Harfe, in den verschiedenen orientalischen Opern (z. B. Caravane II 2) der Triangel. Aber auch gebräuchlichere Instrumente nutzt Grétry ergiebiger und eigentümlicher aus, so namentlich die Pikkoloflöte. Er verwendet sie gelegentlich bereits zur Zeichnung jener schwül sinnlichen, exotischen Stimmung, die wir dann, ganz offenbar unter Grétryschem Einfluß, im Bacchusduett der Entführung und in der Monostatosarie der Zauberflöte antreffen[5]. Aber auch von den Streichern werden bisweilen besondere Spielarten verlangt[6]. Endlich tritt das ganze Orchester gelegentlich im Dienste einer malerischen Dynamik auf, sei es

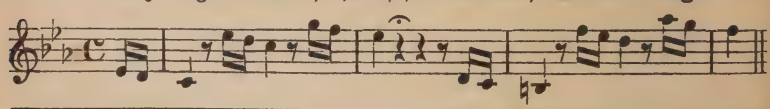
[1] Innerhalb eines Aktes taucht es in den Mariages samnites II 3 auf. [2] Schon im Huron II 13. [3] In den Mariages samnites III 7 wird der spannende Höhepunkt des Duetts, die Nennung des Namens, plötzlich im Rezitativ behandelt. [4] Sc. 4 mit dem bezeichnenden Zusatz: si l'on n'a point de clarinettes, les hautbois peuvent jouer leurs parties en jouant un ton plus haut. Das Stück ist ein pastoraler Siciliano. [5] Vgl. die Arie des hier als Idealnaturmensch gezeichneten Negers Amilcar in der Amitié à l'épreuve I 8. Auch die Flöte des Pan (Jugement de Midas I 2) gehört hierher. [6] »Sur la touche« und »au chevalet« Ami de la maison III 1.

hinter der Szene[1], sei es mit einem allmählich verhallenden Marsch — einem Effekt, den Mozart in umgekehrtem Sinne gleich im Idomeneo und dann im Figaro wieder aufgenommen hat[2].

Zahllos sind die größeren oder kleineren selbständigen Orchesterbilder, die den Gesang und die Situation erläutern und oft ganz selbständig weiterführen[3]. In der Schilderung der äußeren Umgebung und der Lebenskreise, in denen sich eine Handlung abspielt, hat Grétry keiner seiner Mitbewerber auch nur annähernd erreicht, und in seinen besten Werken weist seine Orchestersprache mitunter deutlich in die spätere, besonders die romantische Zeit voraus. Die Zémire bietet dafür lehrreiche Beispiele: während die Zauberwolke noch ganz nach alter Art geschildert ist, erscheinen die Genien III 4 in feierlichen, langgezogenen Akkorden, die später in ein flammendes Tremolo übergehen[4], Azors Arie IV 3 sinkt, gleich der des Beethovenschen Florestan, nach drängendem, hoffnungsvollem Aufschwung im Orchesternachspiel gebrochen in sich zusammen, und Zemire vollbringt in ihrer Arie IV 4 ihr Erlösungswerk mit Hornklängen, zum Teil hinter der Szene, Flötenechos und glitzernden Triolen in den Geigen. Endlich sei auch die dem Blondel des Richard als musikalisches Wahrzeichen mitgegebene Solovioline erwähnt. Alle diese Motive sind der Mehrzahl nach sehr glücklich und schlagkräftig erfunden; manche davon klingen deutlich bei Mozart nach, wie z. B. die bei Grétry besonders häufigen Tuttieinsätze, denen abwärts führende Stakkatoskalen (oft in Terzen) der Violinen folgen, vgl. Rosière de Salency (1774) III 2:

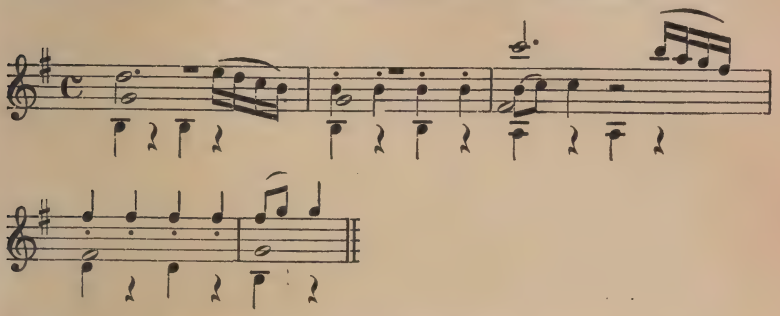


oder die kurz angebundenen, herrischen Motive, Fausse magie 20:



[1] Zémire III 6. [2] Magnifique, vierter Teil der Ouvertüre. Auf Beethoven weist unmittelbar der lange, anschwellende Trompetenton hin, der als Zeichen der nahenden Retter im zweiten Zwischenakt des „Blaubart" und dann wieder III 2 den Fluß der Entwicklung unterbricht. [3] So endet z. B. der erste Akt der Zémire mit einer vollständigen »symphonie qui exprime le vol du nuage«. [4] Ein ähnlicher Effekt Panurge III 3 in dem den Tanz der Kobolde einleitenden Rezitativ.

Einen direkten Vorklang des Figaro bringt der Magnifique III 8:



Auch in den Gesängen ist das Orchester mit einzelnen malerischen Glossen außerordentlich freigebig; wo es nicht selbständig mitwirkt, sucht es doch häufig die Melodie der Singstimme zu umspielen und ihr vor allem durch rhythmisches Variieren ein schärferes Gesicht zu verleihen.

So wenig Mozart in seinen Briefen von Grétry Notiz nimmt, so sehr mußte die neue Welt, die sich ihm da auftat, doch seine Phantasie beschäftigen. Es war kein Wunder, wenn Grétry in Paris der Mann des Tages war. Denn erst er hat der opéra comique ein Gebiet voll erschlossen, das den Franzosen seit den Anfängen ihrer Oper überhaupt besonders am Herzen lag: die Ballettkunst im weiteren Sinne einer geistreichen Programmusik überhaupt. Es kommen dabei weniger die eigentlichen Ballettszenen in Betracht, trotzdem auch sie der Handlung meist organisch angegliedert sind[1], als die großen, pittoresken dramatischen Genrebilder, die Grétry mit ebensoviel Realistik als Poesie auszugestalten versteht. Da gab es neben den beliebten Sturm-[2], Jagd-, Kampf- und Soldatenszenen neue Bilder, eine Schmuckszene, eine Musikstunde, ländliche Feste aller Art neben vornehmen Bällen, Aufzüge von Gefangenen, türkischen Wachen, wahrsagenden Zigeunern mit allerhand Hokuspokus, einen Sängerwettstreit u. dgl. und vor allem ganze Scharen romantischer Kobolde aller Art. Es ist Grétry zwar nicht immer gelungen, für diese Szenen den charakteristischen Ton zu treffen, und manche der fremden Gäste reden eine gut kleinbürgerliche Sprache, in andern dagegen sind ihm wirklich

[1] So in der Colinette II 14, einer Ballszene, wo der Tanz mit dem Finale verbunden ist. [2] Berühmt war die Erzählung des Pierrot von seinen Seeabenteuern im Tableau parlant (1769) Sc. 7.

neue Töne geglückt, die dann in der späteren Zeit einen vernehmlichen Widerhall gefunden haben.

Kein Wunder, daß diese programmatischen Neigungen Grétrys auch seine Ouvertüren entscheidend beeinflußt haben: nur eine kleine Minderheit ist frei davon. Die Mehrzahl ist ein- oder dreisätzig. Die einsätzigen und die ersten Allegros der dreisätzigen weisen eine lockere Sonatenform mit Neigung zur Zweiteiligkeit auf, insofern die Reprise meist um eines der beiden Hauptthemen verkürzt wird; das Hauptthema pflegt dabei nach französischem Brauch erst am Schlusse wiederzukehren[1], die Durchführungen sind thematisch gewöhnlich sehr frei gehalten. Die dreisätzigen Ouvertüren aber folgen in den seltensten Fällen dem italienischen Sinfonieschema, sondern ordnen ihre Sätze je nach dem Programm frei an[2]. Besonders häufig ist eine Form, die Mozart noch in der „Entführung" nachgeahmt hat, nämlich die Einschaltung eines langsamen Satzes zwischen die beiden Hauptteile des Allegros[3]. In den späteren Werken macht sich, wohl unter Glucks Einfluß, die Vorliebe für die französische Form Langsam — Rasch geltend, doch ist auch hier das Programm das Bestimmende.

Diese Programme sind aber fast sämtlich unmittelbar szenischer Natur, weswegen manche davon direkt den Vortrag vor offenem Vorhang verlangen. Die Ouvertüre zur Zémire schildert die Unterbrechung eines friedlichen Glücks durch einen Sturm, der sich noch in den ersten Akt hinein fortsetzt, die zum Jugement de Midas zaubert zuerst die Eselsohren des Midas hervor und schildert dann ausführlich Apollons Sturz aus dem Himmel, in die zum Aucassin tönt bereits der Ruf »Aucassin! Mon fils!« des alten Garin herein, besonders pittoresk ist die des Magnifique, die in vier Sätzen einen von zwei Mädchen beobachteten Gefangenenzug hinter der Szene schildert[4]. Die Ouvertüre des Richard zieht endlich nach einem kurzen, fanfarenartigen Stück gleich den Chor heran. Daß die meisten dieser Ouvertüren unmittelbar in die erste Szene hinüberführen, ist unter diesen Umständen selbstverständlich.

[1] Ganz locker ist die Ouvertüre der Rosière de Salency gebaut, sie erinnert in ihrem Bau an Mozarts Ouvertüre zu Les petits riens. [2] Suitenhaft ist die Ouvertüre des Ami de la maison: Allegretto-Menuett-Rondo. [3] Zuerst in der Amitié à l'épreuve. [4] Vgl. Botstiber, Gesch. der Ouvertüre S. 151 f. Der erste Satz ist »Fuga« überschrieben, im zweiten taucht ein »air d'Henri IV« auf, ganz merkwürdig ist der dritte mit seinem Cantus firmus im Baß.

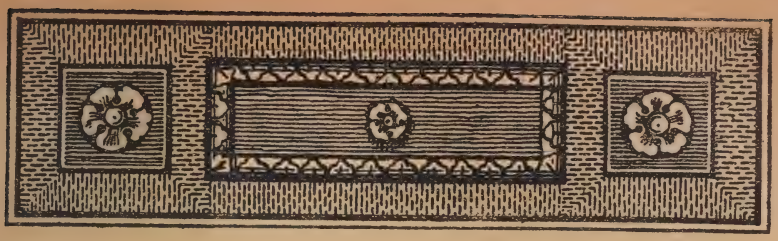
Auch den Zwischenaktsmusiken hat Grétry große Sorgfalt zugewandt. Meist nimmt er dazu irgend ein besonders hervorstechendes Stück des vorhergehenden Aktes, das er in pikanter Instrumentation, oft auch mit glänzenden Variationen[1], wiederholt. In anderen Fällen verwendet er die Ouvertüre oder einen Satz daraus[2], es fehlen aber auch die Entreakte nicht, die den dramatischen Faden instrumental selbständig weiterspinnen[3].

Mozart war, was die heitere Oper anlangt, bis jetzt im Wesentlichen auf die Italiener angewiesen gewesen, jetzt lernte er eine Kunst kennen, die, von jenen in ihrem Wesen stark unterschieden, seinen Gesichtskreis ungemein erweitern mußte. Ging sie auch nicht in die Tiefe, so hatte sie doch zwei große Vorzüge, den der Natürlichkeit und den der Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit. Es wäre geradezu ein Wunder gewesen, hätte er sich diesen Eindrücken verschlossen. Er hat sie sich freilich nicht wie in den früheren Buffoopern als bloßer Nachahmer zu eigen gemacht, sondern dem Geiste nach. Darum sind es der unmittelbaren Anklänge diesmal auch weit weniger als an die Italiener, in der Hauptsache erinnern nur die freiere Auffassung und der beweglichere Stil an die französischen Muster, diese aber manchmal mit solcher Deutlichkeit, daß nicht recht erfindlich ist, wie selbst ein Mann wie O. Jahn dieses Verhältnis ganz außer Betracht lassen konnte.

Weit weniger kommen neben diesen drei Hauptmeistern der komischen Oper die kleineren, wie Audinot, Champein, Dezède u. A. für Mozart in Frage. Wesentliche Züge haben sie dem hier gezeichneten Bilde nicht hinzugefügt[4]. Wohl aber hatte dieser kräftig aufblühenden Gattung gegenüber die alte tragédie lyrique einen immer schwereren Stand. Neue lebenskräftige Werke wurden kaum mehr geschrieben, und von denen der älteren Meister, selbst Rameaus, wandte sich das Publikum mehr und mehr ab. Die Lage der alten Oper war noch hoffnungsloser als vor dem Eingreifen Rameaus. Da führte ihr das Schicksal abermals, diesmal vom Ausland, einen

[1] So im zweiten Entreakt der Rosière die Melodie aus III 6. [2] Im ersten Zwischenakt der Amitié à l'épreuve wird der langsame Mittelteil wiederholt. [3] Zweiter Entreakt aus »Raoul«. [4] Der älteste ist Audinot, dessen Tonnelier (1765) sich als „Faßbinder" zeitweise auch in Deutschland großer Beliebtheit erfreute. Ein kanonisches Quartett darin mag des Beethovenschen Fidelio halber Erwähnung finden.

mächtigen Bundesgenossen zu, der das Problem der Erneuerung des ernsten Musikdramas weit tiefer und folgerichtiger als selbst Rameau auffaßte und den alten Renaissancegedanken in einer bisher nie dagewesenen Reinheit aufs neue belebte: **Gluck**. Sein Eintreffen in Paris änderte die ganze Lage von Grund aus und entfesselte einen neuen, erbitterten Kampf der Geister, aus dem der deutsche Meister schließlich als Sieger hervorging.



Das Musikdrama Glucks

Christoph Willibald Gluck (1714—1787)[1] war zuerst bei B. Czernohorsky in Prag und dann bei Giov. Batt. Sammartini in Mailand in die Lehre gegangen und hatte von 1741, dem Aufführungsjahr seiner ersten Oper Artaserse[2], an bis 1750, dem Jahr seiner Verheiratung, ein wechselvolles Wanderleben als italienischer Opernkomponist geführt, zuerst im Dienste italienischer und englischer Bühnen, dann in dem der Wandertruppen der beiden Gebrüder Mingotti, mit denen er nachweislich nach Prag, Dresden, Leipzig, Hamburg, Kopenhagen, vielleicht auch nach Graz, ja sogar nach Holland und Belgien gekommen ist[3]. Die verschiedensten künstlerischen Eindrücke stürmten dabei auf ihn ein; die größten davon, die Bekanntschaft mit Händel und seiner Kunst und mit der Rameauschen, sollten sich freilich erst zur Zeit der Reform als voll wirksam erweisen. Im allgemeinen deckt sich Glucks italienische Opernkunst mit den Zielen der Schule Hasses, von deren Gliedern Jommelli seiner Eigenart am nächsten steht[4]. Gluckisch ist darin die Neigung zu straffer motivischer Arbeit, besonders im Orchester, dessen Technik im allgemeinen freilich noch stark unter Sammartinis Einfluß steht, die sorgfältige und mitunter schon auffallend dramatische Deklamation der Seccopartien, die von einer ausdrucksvollen Harmonik gestützt wird, und endlich das

[1] A. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck 1854. A. B. Marx, Gluck und die Oper 1863. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni 1875. E. Newman, Gluck and the opera 1895. A. Wotquenne, Chr. W. v. Gluck, Themat. Verzeichnis seiner Werke 1904 (mit Nachtrag von J. Liebeskind 1911). J. Tiersot, Gluck 1910. Vgl. auch Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks, Ges. Aufs. II 193 ff., und St. Wortsmann, Die deutsche Gluckliteratur 1914. [2] Vgl. G. de Saint-Foix im Gluckjahrbuch I 28 ff. [3] E. H. Müller, Gluckjahrbuch III 1 ff. [4] S. o. S. 234.

stellenweise schon durch die spätere, „romantische" Art überraschende Orchesterkolorit, namentlich in Szenen von dunkler oder leidenschaftlicher Färbung. Grundsätzlich wird allerdings der Metastasiosche Typus noch streng gewahrt, ja in der Freiheit der Arienformen, der Ausgestaltung des Akkompagnatos und der Einführung von Ensembles und Chören bleibt Gluck hinter Jommelli und Traëtta erheblich zurück[1]. Mit seiner 1758 beginnenden Tätigkeit auf dem Gebiet der französischen opéra comique, in deren Entwicklungsgeschichte ihm eine wichtige Rolle zufällt[2], erfolgt scheinbar ein Schritt vom Wege, indessen sind die späteren Reformopern ohne diese Vorarbeit gar nicht zu denken. Denn hier erschlossen sich ihm ganz neue Begriffe von Naturwahrheit und dramatischer Charakteristik, vor allem auch ein ganz anderes Verhältnis von Wort und Ton und eine weit reichere Formenwelt, als er sie bisher in der opera seria gewohnt war. Zum ersten Male hatte er Gelegenheit, an einer Kunst mitzuarbeiten, die, vom Hauche des neuen Rousseauschen Naturideals berührt und von aller Konvention befreit, ihr letztes Ziel in der Neubelebung des volkstümlichen Liedergeistes erblickte. Sie hat ihn innerlich denn auch mehr gepackt als man gemeinhin ahnt: nicht nur den französischen Liederton suchte er mit Glück nachzubilden, sondern auch österreichische, ja sogar böhmische Volksliederinnerungen aus seiner Jugendzeit wurden plötzlich in ihm wieder lebendig. Gewiß waren es, vom Standpunkte des Dramas hohen Stiles aus betrachtet, nur bescheidene Vorwürfe, die er da zu behandeln hatte, aber er lernte dabei doch die musikalische Charakteristik in die kurzen, knappen Formen des Liedes zu bannen und näherte sich so einem Ziele, das dem späteren Reformator als das höchste des dramatischen Schaffens überhaupt erschien: in jedem einzelnen Fall den treffendsten Ausdruck mit möglichst einfachen und geringen Mitteln zu erreichen. Gleich der Orfeo liefert den Beleg dafür: schon das berühmte Cerco il mio ben così im ersten Akte wäre ohne den Vorgang jener »airs nouveaux« niemals in dieser Form geschrieben worden.

Zu gleicher Zeit, 1761, tat Gluck mit dem dramatischen Ballett Don Juan einen weiteren Schritt. Es wird uns seinem Inhalt nach bei der Mozartschen Oper noch näher beschäftigen, seinen Zielen nach

[1] Über diese Opern vgl. E. Kurth in Adlers Studien zur Musikwissenschaft I 193 ff. H. Abert, Einl. zu DTB XIV 2 und Gluckjahrbuch II 1 ff. [2] S. o. S. 640.

ist es, wie aus dem Hinweis des Dichters Angiolini hervorgeht, bereits ein Reformwerk, wenn auch vorerst nur auf dem Gebiete des Tanzes[1]. Angiolinis Forderung bedeutender Charaktere und einfacher Handlungen, sowie der starke philologische Beigeschmack seiner Ausführungen rücken ihn sehr nahe an Calsabigi heran[2] und weisen auf dieselbe geistige Heimat, nämlich den Kreis des Intendanten Grafen Durazzo in Wien hin.

In diesem Kreise, der sich auf den traditionellen Widerstand der Wiener Oper gegen die jeweiligen italienischen Modeströmungen stützen konnte[3], verdichteten sich Bestrebungen schließlich zu einem bestimmten Programm, die seit fast 100 Jahren im gesprochenen wie im gesungenen Drama immer stärker hervorgetreten waren. Wie um 1600, so leuchtet auch jetzt wieder das Ideal der antiken Tragödie auf, dem einerseits das gesprochene Drama mit der Einführung von Chören, andererseits die Oper durch eine Neugestaltung ihrer ganzen Dichtung zustrebt. Die Bewegung, die schließlich zu Schillers „Braut von Messina" und Göthes „Pandora" hinläuft, geht parallel derjenigen, an deren Ende das Gluckschе Musikdrama steht[4]. Auch Metastasios Dichtung erhob den Anspruch, eine Nachbildung des antiken Dramas zu sein, so wenig gerade in ihr vom antiken Geiste lebendig war, es sei denn, daß man jene spätrömische Antike im Auge hat, die ja auch in Metastasios uneingestandenen französischen Vorbildern am Werke ist. Ein Hauptmerkmal der antiken Tragödie vermißte man dabei je länger je schmerzlicher: den Chor, und je mehr die Bekanntschaft mit der französischen Oper wuchs, desto lauter erhob sich der Ruf nach einer Auffrischung der italienischen Oper durch Wiederaufnahme von Chor, Tanz und Instrumentalmusik nach französischem Muster. Der Graf Algarotti, einer der eifrigsten Reformfreunde, sprach diese Forderung in seinem Saggio sopra l'opera in musica 1755 unumwunden aus. Wien war tatsächlich in Deutschland der günstigste Boden dafür, denn hier galt es nur an ähnliche Bestrebungen anzuknüpfen, die ein starkes Menschenalter zuvor unter J. J. Fux und C. A. Badia auf der Wiener Bühne lebendig gewesen waren[5]. Mit

[1] Der Hauptreformator war J. G. Noverre, s. o. S. 276. [2] Angiolini ging dabei noch weit strenger vor als Noverre, der ihn in seiner Einleitung zu den »Horaces« wegen seiner »Pantomime sans danse« heftig tadelt. [3] Kretzschmar S. 199 ff. [4] K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, Deutsche Rundschau 1910, S. 263 ff. [5] Kretzschmar a. a. O.

jener rein formalen Erweiterung war freilich nur die halbe Arbeit getan. Man konnte, wie das in den Werken der Schule Hasses in steigendem Maße geschah, den Texten von metastasianischer Prägung noch so viele Chöre und Tänze hinzufügen und sie blieben am Ende doch was sie waren, nämlich Erzeugnisse jener rationalistischen Geistesrichtung, in der Konvention und Regel über Natur und Menschlichkeit triumphierten und die Phantasie mit Vorliebe zur Dekoration verwandt wurde. Daß hier, an den Texten, mit der Reform begonnen werden mußte, war jenem Kreise schon vor Glucks Auftreten klar. Denn bereits war von England und dann von Frankreich her jene Welle auch nach Deutschland hinübergeflutet, die die Grundpfeiler des Rationalismus unterspülte; los von der Konvention und Befreiung des Gefühls von der Tyrannei des Verstandes — dieser Grundsatz der neuen Lehre war auch in den Wiener Reformfreunden lebendig. Aber erst Ranieri Calsabigi[1] (1715—1795) hat das Verdienst, den neuen Geist erstmals für die italienische Oper praktisch fruchtbar gemacht zu haben. Er hatte dereinst seine Laufbahn als glühender Bewunderer Metastasios und Herausgeber seiner Werke begonnen, jetzt empfahl ihm Graf Durazzo Gluck als den geeigneten Komponisten für seine neuen Ideen. Die drei Opern Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1770) waren die Früchte ihres Zusammenwirkens. Sie gehören als italienische Reformwerke in eine Gruppe zusammen, die dann mit der Iphigénie en Aulide von der französischen abgelöst wird.

Auch Calsabigi war kein wirklicher Dichter, wohl aber ein geschmackvoller, geschickter Literat und vor allem ein feiner Kenner der verschiedenen Strömungen in der damaligen Oper. Er bekennt selbst, daß er nur die Gedanken seiner Vorgänger auf die klarste Formel gebracht habe, aber sein Ruhm wird es immer bleiben, von der bloßen Spekulation zur künstlerischen Tat fortgeschritten zu sein und vor allem Gluck zur letzten Klarheit über seine neuen Ziele geführt zu haben. Denn das entscheidende Wort fällt bei solchen Umwälzungen nicht dem spekulierenden Theoretiker, sondern dem schöpferischen Genius zu. Mag man den Anteil Calsabigis noch so hoch bewerten, die

[1] H. Welti, Vj VII 26ff. G. Lazzeri, La vita e l'opera letteraria di R. C. 1907. H. Michel, R. C. im Gluckjahrbuch IV 99ff. Eine deutsche Übersetzung seiner Risposta von 1790 ebenda II 56ff. III 25ff. (A. Einstein). Als Mitglied der römischen Arkadia führte C. den Namen Liburno Drepanio.

eigentliche Seele der Reform wird immer Gluck bleiben, denn Calsabigi hat sie im besten Falle klug erdacht, Gluck aber innerlich erlebt.

Von entscheidender Bedeutung war, daß Calsabigi den Mut fand, das Übel an der Wurzel zu packen und sich von der metastasianischen Librettistik loszusagen. Die Gluckſche Reform begann also, genau wie hundert Jahre später die Wagnersche, nicht bei der Musik, sondern bei der Dichtung, und die musikalische Reform erwies sich nur als die natürliche Folge der dichterischen. Calsabigis Ziel war, gegen alle rationalistische Konvention dem Individuellen, Gefühlsmäßigen wieder zu seinem vollen Rechte zu verhelfen. Ihm selbst als Dichter blieb es versagt, jenes Ziel zu erreichen, da ihm der göttliche Funke fehlte, aber er besaß Verständnis genug, um ihn in der Seele seines Musikers zur hellen Flamme anzufachen. Zunächst ging er auf möglichste Einfachheit der dramatischen Handlung aus: das Horazische denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum[1] ist der Leitspruch seiner ganzen Dichtung. Damit fällt das ganze Intrigensystem Metastasios zusammen. Calsabigi war aber klug genug um einzusehen, daß es auch hier die Quelle zu verstopfen galt, aus der jene ganze Unnatur floß, nämlich Metastasios „galante" Auffassung von der Liebe als einer gesellschaftlichen Erscheinungsform. Hier liegt wohl seine größte Errungenschaft. Orpheus und Alceste sind keine Gesellschaftswesen mehr, die ihr Handeln und Empfinden bewußt oder unbewußt dem Coder eines unsichtbaren, vornehmen Publikums anpassen. Von Liebe im galanten Sinne ist keine Spur mehr vorhanden, beide Werke kennen die Liebe überhaupt nur in ihrer ethisch höchsten Form, als Gattentreue. Und diese Treue bewährt sich nicht etwa in einem von Menschenhand gesponnenen kleinlichen Ränkewerk, sondern im Kampfe mit dem Tode. Die Liebe als Überwinderin des Todes, dieser erhabene Gedanke, mit dem Metastasio so oft rein äußerlich gespielt hatte, wurde hier zur ausschließlichen treibenden Kraft zweier ganzer Dramen. Diese Idee ist nun aber, namentlich im Orfeo, so übermächtig, daß sie den einzelnen Figuren allen persönlichen Charakter nimmt und sozusagen das Mark bis auf den letzten Rest aus den Knochen saugt. Es ist unmöglich, von dem Charakter des Orpheus und der Alceste zu reden in dem Sinne, wie man etwa vom Charakter

[1] Hor. epist. II 23, der Alceste-Partitur als Motto vorgedruckt.

des Agamemnon oder des Thoas spricht. Sie erhalten ihr Leben vielmehr einzig und allein von der das Ganze beherrschenden Idee und stehen somit der Allegorie entschieden näher als dem Begriff des dramatischen Charakters; deshalb fällt auch die Figur des Eros im Orfeo nicht so stark aus dem Rahmen des Ganzen heraus, wie meist betont wird. Calsabigi irrte, wenn er glaubte, damit der Antike wieder näher gekommen zu sein, denn die Charaktere des antiken Dramas sind durchaus individuelle, keine allgemeinen Symbole, trotz all ihrer Einfachheit.

Trotzdem konnte er auf seine Neuerung mit Recht stolz sein. Daß er überhaupt einfache und große Ideen in den Mittelpunkt seiner Dramen stellte, sicherte ihm allein schon einen ungeheuren Vorsprung vor Metastasio, dem sie nur als Vorwand zur Entfaltung seiner modischen Künste gedient hatten. Jetzt besaß das Musikdrama endlich wieder eine Handlung, die sich in einer innerlich fest gefügten, empfindungsschweren Reihe von Gegensätzen vollzog. Der Ruf „zurück zur Natur", der ja damals mit dem andern: „los von der Konvention" zusammenfiel, hatte damit auch in der italienischen Librettistik einen entscheidenden Sieg errungen.

Trotzdem vermochte Calsabigi keineswegs alle Brücken zu Metastasio abzubrechen. Dazu steckte er selbst noch viel zu tief im Rationalismus drin. Das beweist allein schon das viele Spekulieren über die Gesetze des neuen Dramas, das bei ihm der dichterischen Leistung vorangeht und auch während dieser selbst niemals aussetzt. Seine Dramen sind keine poetischen Urerlebnisse, sondern wohl durchdachte und geordnete Illustrationen einer vorgefaßten dramatischen Theorie. Er hat darum wohl Metastasios konventionelle Stoffbehandlung überwunden, aber nicht zugleich auch seine allgemeine dichterische Methode. Auch Calsabigis Helden sind keine einmaligen, individuellen Charaktere, sondern angewandte Beobachtungen, personifizierte Eigenschaftsbegriffe, auch er erdenkt sich zuerst bestimmte Eigenschaften und formt dann darnach seine Gestalten. Daß er auch in seiner Auffassung von seinen Fabeln durchaus nicht die Höhe der Antike erreicht, beweist die platte, euhemeristische Erklärung der Sage von Alceste[1]. Rationalist

[1] Alceste gilt ihm als ein zartes Weib, das seinen an einer ansteckenden Krankheit leidenden Mann pflegt und rettet, sich aber dabei selbst ansteckt und schließlich nur durch einen erfahrenen und teilnehmenden Arzt gerettet wird, vgl. Gluckjahrbuch II 72.

ist Calsabigi aber auch bis in Einzelheiten hinein: in seinem eigentümlich stilisierten Pathos, seiner Vorliebe für Anspielungen auf allerlei abgelegene Sagen, seiner Neigung, subjektive Wirkungen durch objektive Darstellung und klare Formgebung zu erzeugen und endlich in so manchen Zügen des dichterischen Ausdrucks. Zwar geht er der Schönrednerei in der Metastasioschen Gestalt und namentlich dessen Gleichnissen geflissentlich aus dem Weg, aber die Freude an der fein geschliffenen Form und das Streben, Bildung, Belesenheit und Eleganz zu zeigen, sind auch in ihm noch lebendig, und ebensowenig ist man bei ihm vor sentenzenhaftem Moralisieren sicher.

Dafür ist ihm ein anderer, ungemein wichtiger Erfolg geglückt, der Metastasio zeitlebens versagt blieb: er legte seine Szenen von Anfang an so an, daß der Musiker nicht mehr vor dem dramatischen und der Dramatiker nicht mehr vor dem musikalischen Teil der Oper Halt zu machen brauchte. Das war die natürliche Folge seiner vereinfachten Dramatik überhaupt: statt der knifflichen, verstandesmäßigen Verhandlungen im Dialog, die bei Metastasio durch die Fortführung der Intrige bedingt waren, konnte er ihm einen weit gefühlsmäßigeren Gehalt verleihen, der dem Musiker wie von selbst entgegenkam, und damit war es ihm möglich, auch die Arie wieder in den dramatischen Zusammenhang mit einzubeziehen. Sie gilt ihm zwar immer noch als die »perorazione del discorso e conclusione della scena«, wie Metastasio, aber nicht mehr im äußerlichen Sinne eines sinnlichen oder begrifflichen Schmuckes, sondern als wirklicher, steigernder Abschluß des im Vorhergehenden angeregten individuellen Affektes. Damit war ein Grundschaden der neapolitanischen Oper, die Trennnung von Drama und Musik[1], beseitigt und es war jetzt nur die Frage, wie der Musiker diese Anregungen weiter verfolgen würde.

Auch Gluck hat zunächst als Rationalist alten Schlages begonnen. Nicht nur seine Persönlichkeit, in der Denken und Wollen sich zu einem ganz einzigen Bund zusammenschlossen[2], sondern auch seine ganze Umgebung, besonders seine Erziehung bei den Komotauer Jesuiten, wiesen ihn in diese Sphäre. Aber er blieb nicht, wie die Andern und auch noch Calsabigi, auf der breiten Heerstraße stehen. Noch für diesen war das ganze rationalistische System des Denkens

[1] S. o. S. 222. [2] Vgl. A. Heuß ZIMG XV 274ff.

und Dichtens etwas Gegebenes, Unverrückbares, Gluck dagegen hat es im Feuer seiner ungeheuren geistigen Energie gleichsam wieder flüssig gemacht und damit aus der Erstarrung zum Leben zurückgeführt. Alle die überlieferten Grundsätze wurden dadurch, daß er sie noch einmal und zwar bis zum letzten Rest in sich verarbeitete, wieder zu lebendigen Kräften. Was dem rationalistischen Denken immer gefehlt hatte, das innere Erleben, stellte sich bei ihm ein, ja es fiel geradeswegs mit dem Denken zusammen. So gelang es ihm, dem Rationalismus das Höchste und Reinste abzugewinnen, dessen er in der Oper überhaupt fähig war, sein Vollender und damit zugleich auch sein Überwinder zu werden.

Deshalb wuchs er aber auch sofort über seinen Dichter hinaus. Dessen Gestalten hatten zwar die alten konventionellen Masken bereits abgeworfen, dennoch aber gewannen sie, den homerischen Schatten gleich, erst wirkliches Leben, als sie vom warmen Blute der Gluckschen Künstlerpersönlichkeit getrunken hatten. Gemeinsam war beiden, daß sie dem Denker vor dem Künstler, den ordnenden Kräften vor den schöpferischen den Vortritt gaben. Ordnung, Klarheit und Folgerichtigkeit, die alten Ideale des Rationalismus, waren auch die Ideale Glucks. Das lehrt besonders die Charakterzeichnung seiner Helden. Auch ihm sind sie keine Persönlichkeiten im modernen Sinn, keine einmaligen Einheiten der verschiedensten Seelenkräfte, sondern Träger bestimmter, klarer und faßlicher Grundideen, die er auf die allereinfachsten Formeln zwingt und vor denen alle anderen Züge als nebensächlich zurücktreten oder ganz verschwinden müssen. Er kennt aber damit auch den modernen Begriff der dramatisch-psychologischen Entwicklung nicht, und darin liegt wohl der entscheidende Unterschied seiner Dramatik gegenüber der späteren, auch der Mozartschen. Das der Antike entnommene Bild des Orpheus als des Sängers idealer Schönheit steht für ihn von vorn herein fest, er bleibt dabei auch in den Situationen, wo man, wie in seiner allerersten Liedstrophe und in dem berühmten Che farò, ganz andere Affekte, Trauer und Verzweiflung erwartet. Die kommen freilich auch zu ihrem Rechte, aber in den Rezitativen: man sieht, wie geordnet und wohl durchdacht es in dieser Kunst zugeht. Die Hauptsache aber ist ihm stets die Darstellung der Grundidee, ihr zu Liebe führt er alles auf die lapidarsten Gegensätze zurück, innerhalb deren für psychologische Verwicklungen modernen Stils gar kein Raum mehr ist. In der wundervollen Plastik

dieser Szenenfolgen und ihrem genial durchdachten Gefühlszusammenhang aber glaubt man es förmlich mitzuerleben, wie sich bei Gluck das Denken und Konstruieren unmittelbar zum seelischen Erleben wandelt. Das führt weit hinaus über Calsabigi, und gerade aus diesem Verhältnis des Dichters zum Komponisten läßt sich klar ihre verschiedene Stellung zum Rationalismus erkennen: jener blieb darin stecken, dieser überwand ihn, indem er seine Gesetze wieder zu lebendigen Kräften machte.

Jenes Grundprinzip des Gluckschen Schaffens bestimmt nun aber auch seine Stellung zur Musik[1].

Die früher häufig vertretene Ansicht, daß Gluck das Komponieren verhältnismäßig schwer gefallen sei und er somit bei seiner Unterordnung des Musikers unter den Dichter gleichsam aus der Not eine Tugend gemacht habe[2], wird sich kaum aufrecht erhalten lassen, wenn man an die Fruchtbarkeit seiner italienischen Jahre denkt. Auch jene Unterordnung macht durchaus nicht den Eindruck, als hätte das spezifisch Musikalische dem Künstler Mühe gemacht. Aber bei seiner Art zu schaffen kam es allerdings zunächst überhaupt nicht in Frage. Der Denker hatte, wie gezeigt wurde, unbedingt den Vortritt, erst wenn er das Gebäude vollständig unter Dach und Fach hatte, durfte der Musiker zur Tür herein[3], und auch dann fiel ihm lediglich die Aufgabe zu, die Grundlinien des fertigen Gerüstes nicht etwa zu verändern oder gar zu verhüllen, sondern lediglich zu verstärken und zu verdeutlichen. Er wird zum Diener, zwar nicht, wie man oft hört, des Dichters Calsabigi, sondern des Denkers Gluck, der die Dichtung im reinigenden Feuer seines Verstandes durchgeglüht hat. Niemals sind die schöpferischen Kräfte den ordnenden so streng untergeordnet worden wie hier, ja Gluck traute sichs zu, die Vieldeutigkeit, das Irrationelle der Musik aus der dramatischen Tonsprache überhaupt zu verbannen. Er sprach es offen aus, daß die Musik, besonders in

[1] Vgl. Heuß S. 282. [2] So noch O. Jahn I[4] 518ff. [3] Hierher gehören die bekannten Aussprüche Glucks bei Schmid S. 425: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Person zu sehen" und S. 433f.: „Bin ich einmal mit der Komposition [d. h. mit der Anlage] und mit der Charakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu, und dennoch heißen das viele Leute leichte Lieder komponieren."

ihrem melodischen Teil, nur beschränkte Mittel habe[1], — ein Wort, das Gluck allein schon zum Antipoden Mozarts macht. Daraus erklärt sich aber auch ohne weiteres der ganze, auf das Einfache und Klare, das für ihn mit dem Natürlichen zusammenfiel, gerichtete, so manchem „absoluten" Musiker von heute geradezu primitiv erscheinende Charakter seiner Musik, seine elementaren rhythmischen Wirkungen, seine Abneigung gegen die Koloratur und jede Art von dramatischer Polyphonie, die ihm verwirrend und unnatürlich vorkommen mußte, und endlich ein Hauptmerkmal seiner Kunst, ihre eigentümliche, die einzelnen Gedanken und Begriffe stahlhart herausmeißelnde Deklamation. Sie hat auf dem Gebiete des Rezitativs zu der folgenschweren Ersetzung des alten Seccos durch das Akkompagnato geführt, sie drang aber auch je länger je stärker in die Arienmelodik ein. So wurden die beiden auseinanderstrebenden Teile der alten Oper, das „unmusikalische" Secco und die „nurmusikalische" Arie, wieder zu einer neuen Einheit verbunden, die auf einer ganz veränderten Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton beruhte, gemäß dem Grundsatz, daß allein die dichterische Grundlage die Form des musikalischen Ausdrucks bestimmt. Im Grunde genommen war die ganze veränderte Architektur des neuen Musikdramas die natürliche Folge dieser Grundsätze, besonders die Enttronung der Dacapoarie und ihre Ersetzung durch mannigfaltigere Formen, vom einfachen Liede, dessen natürliche Ausdruckskraft Gluck schon bei seinen komischen Opern erprobt hatte, bis zu den freiesten, durchkomponierten Stücken[2]. Gewiß hatte er dabei in den Italienern, besonders Jommelli und Traëtta[3], Vorgänger, aber diese blieben auf halbem Wege stehen, während Gluck die einmal erkannte Aufgabe mit unerbittlicher Energie bis zum Schlusse durchführte und damit zu einer monumentalen Einheitlichkeit des Stils gelangte, von der sich jene nichts träumen ließen. Gluck kennt eben keinen Unterschied mehr von dramatisch Wichtigem und minder Wichtigem, das Unwichtige ist bei ihm längst ausgeschieden, ehe der erste Notenkopf aufs Papier kommt.

[1] Schmid S. 427. [2] Calsabigis Erklärung, er habe im Orpheus Gluck erst auf die richtige Deklamation der Rezitative und sogar auf die Themen der Arien und Chöre gebracht, erledigt sich nach dem Gesagten von selbst. 1794 glaubte er den wahren „philosophischen" Komponisten sogar in — Paisiello entdeckt zu haben. [3] S. o. S. 233ff.

Weit konsequenter als die viel zurückhaltenderen Italiener ist Gluck auch mit der Einführung von Chören, Tänzen und selbständiger Instrumentalmusik, einer weiteren formalen Neuerung. Alte Wiener, italienische, Rameausche und nicht zuletzt Händelsche Eindrücke flossen hier zusammen. Aber nur noch Händel hat den Chor mit solcher Energie zur dramatischen Person gemacht wie Gluck. Da ist keine Spur mehr vom Streben nach äußerem Prunke oder nach vollerer musikalischer Wirkung allein, sondern der Chor tritt entweder, wie in der Furienszene des „Orpheus", geradezu als dramatischer Gegenspieler des Helden auf oder er malt, wie in der „Alceste", mit zwingender Gewalt den Stimmungshintergrund, auf dem sich das dramatische Geschehen abspielt. Händels würdig ist vollends die Art, wie er im „Paris" und den späteren Opern die Handlung mit Hilfe des Chores zum welthistorischen Geschehen erweitert. Und ähnlich behandelt er den Tanz, wenn er auch hier, besonders in den Pariser Werken, dem französischen Geschmack mitunter allzusehr entgegenkommt. Übrigens war ja, wie gezeigt wurde, durch Noverre und seine Schule die Reform auch auf dem Gebiete des Tanzes in Fluß gekommen. Sologesang, Chor und Tanz stehen aber nicht unorganisch nebeneinander, sondern sind Glieder eines lebendigen dramatischen Organismus, der dramatischen Szene, die, ebenfalls von den Früheren im Einzelnen vorgebildet, von Gluck systematisch zur Trägerin der Architektonik seiner Dramen erhoben wird[1].

Unzertrennlich ist endlich Glucks Musikdrama mit einer wichtigen Weiterentwicklung des dramatischen Orchesters verbunden. Es ist bezeichnend, daß er die beiden elementarsten Seiten der Musik, den Rhythmus und die orchestrale Klangfarbe, besonders charakteristisch bedacht hat. Französischen Anregungen folgend hat er die im Klange eines einzigen Instrumentes (namentlich der Bläser) als solchem liegende Ausdrucksgewalt oft mit solcher dramatischen Kraft auszunützen verstanden, daß man ihn geradezu als den Ahnherrn der späteren „romantischen" Orchestrationskunst bezeichnen kann[2]. Aber

[1] Es gibt deshalb nichts Törichteres als die in vielen heutigen Klavierauszügen übliche Einteilung, z. B. der Furienszene, in „Nummern", mit der an dem Kunstwerk geradezu eine Schlächterarbeit verübt wird. Das Gleiche gilt übrigens von den Opern Mozarts, wie überhaupt jedes ernst zu nehmenden Dramatikers.
[2] Nicht umsonst hat H. Berlioz gerade diese Seite an Gluck besonders bewundert. Vgl. auch H. Kretzschmar, Ges. A. II 203.

auch hier ist es ihm nie um die musikalisch-sinnliche Seite des neuen Ausdrucksmittels zu tun, sondern um die dramatische. Derlei Stellen sollen als Ausnahmen wirken, und es ist deshalb ganz unglückisch, wenn sie von so manchen heutigen „Bearbeitern" um des lieben Publikums willen zur Regel gemacht werden.

Überhaupt ist es sehr verhängnisvoll, Glucks Dramatik an dem Maßstabe der Späteren, Mozarts oder Wagners, zu messen. Sie folgt ihren eigenen Gesetzen, die wir unter allen Umständen zu respektieren haben. Sie kennt die spätere Freude am psychologischen Problem noch nicht, sondern verfolgt in ihren Grundgedanken und deren Entwicklung allein das Ziel höchster Einfachheit und Klarheit, die nur ein vollständig auf die spätere Psychologie eingeschworener Beurteiler zugleich als primitiv empfinden kann. Wer darum Gluck richtig verstanden hat, wird seine Kunst nicht minder als wahr empfinden als die spätere, ja er wird es sogar aller Fortschritte unbeschadet bedauern, daß über der späteren Individualcharakteristik der Sinn für derartige elementare Gegensätze ins Schwinden geraten ist. Man sehe sich daraufhin gleich den „Orpheus" an: auf das gerade in seiner gehaltenen Wehmut doppelt ergreifende Bild der Klage folgt der gewaltige Aufstieg der Furienszene, des Höhepunktes des Ganzen, da hier der eigentliche Kampf von Tod und Leben ausgefochten wird, mit seinem wehmütig-lieblichen Nachhall in der lichten und doch so erdenfernen Welt des Elysiums, und endlich das allmähliche Abflauen der Empfindung im Schlußakt. In dieser Hinneigung zum dreiteiligen Bau mit der höchsten Spannung im Mittelteil, die gleich in der „Alceste" und dann auch in der Mehrzahl der späteren Werke wiederkehrt, mag man wiederum einen Nachhall der klassischen französischen Tragödie erblicken, jedenfalls lehrt sie uns einen weiteren Vorzug des Gluckschen Musikdramas kennen, den der absoluten organischen Einheit, worin jeder einzelne Teil seine besondere Funktion zu erfüllen hat.

Auch die einzelnen Gestalten des „Orpheus" sind echt Gluckisch: der Held als der Sänger der reinsten Schönheit, die ganz in Übereinstimmung mit Winkelmann apollinischen, nicht dionysischen Gepräges ist, Eurydike als verkörperte weibliche Triebhaftigkeit, und zwischen beiden der allegorische Eros, dessen Rokokoflügelchen in seiner ersten Arie deutlich zum Vorschein kommen. Es ist kein Zufall, daß gerade dieses Werk noch am meisten italienisches Blut mitbekommen

hat. Einzelne Anklänge an bestimmte Vorbilder kennzeichnen es wohl als den Erstling der Reform[1], vermögen seine Bedeutung als Reformwerk jedoch nicht abzuschwächen. Daß es als solches empfunden wurde, beweisen allein seine laue Aufnahme und die verschiedenen Versuche, es durch allerhand „Bearbeitungen" wieder dem landläufigen Geschmack anzunähern[2].

Von der „Alceste" an machte Gluck auch äußerlich aus seinen Reformabsichten kein Hehl mehr. Das Grundproblem ist dasselbe: der siegreiche Kampf des durch die Macht einer sittlichen Idee über sich selbst hinaus gehobenen Sterblichen gegen den göttlichen Vertreter des dumpfen, unabwendbaren Schicksals, den Tod. Aber die beiden Hauptpersonen haben dem „Orpheus" gegenüber nicht allein die Rollen getauscht, sondern sie sind zugleich aus der unschuldsvollen, märchenhaften Sphäre jenes Werkes ins Gebiet des Hochtragischen gesteigert. Der halb unbewußte Drang des Herzens, der Orpheus zu den Schatten führt, klärt sich bei Alceste zur vollen Helle bewußter Sittlichkeit. Sie folgt nicht wie jener einem jugendlichen Impuls, sondern ringt sich als Gattin und als Mutter Schritt für Schritt den letzten Entschluß ab und bleibt dabei vom Anfang bis zum Ende, äußerlich wie innerlich, jeder Zoll eine Königin. Und ebenso kostet Admet alle Qualen seines Schicksals mit vollem Bewußtsein aus. Dadurch sind auch die Gegensätze dem „Orpheus" gegenüber zwar nicht kompliziert, aber ungemein vertieft worden. Auch jener dreiteilige Bau ist wieder vorhanden: in monumentaler Steigerung, der die Geschichte der Oper wenig an die Seite zu setzen hat, läuft die Handlung durch den ersten Akt bis zur fünften Szene des zweiten, wo Admet der Gattin schließlich das entsetzliche Geständnis abringt. Die Entspannung ist allerdings, genau wie im „Orpheus", weniger gelungen. Auch die Folge der Gegensätze weist einen unleugbaren Fortschritt auf: sie sind zahlreicher und in ihrer Wirkung feiner abgestuft.

[1] Die erste Szene gemahnt an die berühmte Trauerszene (tombeau) in Rameaus Castor et Pollux, die Furienszene an Traëttas Iphigenia in Tauride (s. o) und der Beginn der Elysiumsszene an die Einschläferung Rinaldos in desselben Meisters Armida, vgl. H. Abert, Einl. zu DTÖ XXI 44a. Daß hinter den kleinen, liedmäßigen Gesängen der Einfluß der opéra comique steckt, wurde schon bemerkt; dahin gehört auch der Schlußgesang, der seiner Form nach ein vollständiges Vaudeville (s. o. S. 645) darstellt. [2] Vgl. darüber R. Engländer, Gluckjahrbuch II 26 ff.

Die vertiefte Dramatik hat endlich auch eine bedeutende Erweiterung und Vertiefung des musikalischen Ausdrucks nach sich gezogen, der sich besonders im instrumentalen Teile der Rezitative, sowie in den Chören und ihrer Verbindung mit Sologesang und Tanz offenbart. Das bedeutet eine erhebliche Verstärkung des französischen Einflusses, indessen geht Glucks Leistung auch hier über alle Vorbilder weit hinaus. Das uralte Mittel der Wiederholung einzelner Chorsätze hat bei ihm zu Szenenblöcken von bisher unerhörter Monumentalität geführt.

Trotz diesen Vorzügen und trotz ihrer geharnischten Vorrede brachte es auch „Alceste" zu keinem vollen Erfolg; einzelnen begeisterten Stimmen[1] stand z. B. das in diesem Falle sehr beredte Schweigen maßgebender Leute wie J. A. Hasse gegenüber. Italien hatte nur zwei Aufführungen zu verzeichnen, eine in Bologna (1778) und eine in Neapel (1785)[2], beide blieben wirkungslos. Nicht besser erging es der Oper bei ihrer ersten ausländischen Aufführung in Christiansborg in Dänemark[3], und eine fast vollständige Ablehnung erfuhr sie in Norddeutschland, sowohl bei König Friedrich selbst[4] als bei seinen Musikern[5].

Glucks geharnischte Antwort erfolgte in der Vorrede zu »Paride ed Elena«. Sie wendet sich gegen die Lauheit des Publikums und den Stumpfsinn der Musiker und erklärt dem neuen Ideal trotzdem treu bleiben zu wollen. Leider zeigte sich Calsabigi der neuen Aufgabe nicht gewachsen. Die Oper „Paris und Helena" stellt nicht allein in ihrer Fünfaktigkeit, sondern auch in der Art der Stoffbehandlung einen freilich verunglückten Übergang zu den folgenden französischen Opern dar. Der dramatische Konflikt erwächst hier nicht aus einer Grundidee, die alles, Handlung wie Handelnde, in ihrem Wesen von vornherein bestimmt, sondern aus dem Widerspiel zweier Charaktere. Hier wäre also eine Charakteristik im Stile der aulischen Iphigenie am Platze gewesen, und es war Calsabigis Verhängnis, daß er mit seiner bisherigen Methode auszukommen vermeinte. Wohl sucht er

[1] Sonnenfels Ges. Schr. V 155 ff. Hiller, Wöch. Nachr. 1768, 127 ff. Riedel, Über die Musik des Ritters Gluck 1775, S. IX ff. [2] Ricci, I teatri di Bologna 625 ff. Florimo, La scuola musicale di Napoli IV 350. [3] Wotquenne a. a. O. 208. [4] Allg. Deutsche Bibl. X 2, 31. Nicolai, Reisen IV 529. Reichardt AMZ III 187. XV 612. [5] Agricola Allg. deutsche Bibl. XIV 1, 3 ff. und besonders Forkel ebenda X 2, 29 ff.

wiederum durch elementare Kontraste zu wirken, und es ist echt Calsabigisch, wie er den Gegensatz der beiden Hauptpersonen ins Weltgeschichtliche, zum Gegensatz zwischen Europa und Asien, zwischen Kultur und Barbarentum steigert. Aber dieser Gegensatz ist und bleibt doch nur ein Beiwerk gegenüber der Hauptsache, der Entwicklung des verhängnisvollen Liebesbundes. Und gerade hier litt Calsabigi Schiffbruch. Daß die Liebe, sobald sie als Urgewalt, als fesselloseLeidenschaft auftritt, auch zur Verderberin wird, ist ein echt rationalistischer Gedanke; ihn aber auch dramatisch durchzuführen, dazu fehlte dem Rationalisten Calsabigi wiederum die Kraft des inneren Erlebens. So ist die Frau Minne, die da als Hauptheldin durch das ganze Stück hinschwebt, ein recht bläßliches Verstandeskind geblieben, und die Ausdehnung auf fünf Akte macht das Übel nur schlimmer. Auch Gluck hat es nicht zu beseitigen vermocht. Wohl zeigt sein Werk einen unleugbaren Fortschritt in der musikalischen Charakteristik. Sein Paris ist eine geniale und dabei echt Gluckschе Schöpfung: er ist der Asiate, der an den Hauptsegnungen kultureller Erziehung in Glucks Augen, an Klarheit des Geistes und Festigkeit des Willens, keinen Anteil hat, der Vertreter der chaotischen Urtriebe, die auch für Gluck der Quell alles Verderbens sind. Ihm gegenüber tritt Helena, alles eher als eine Circegestalt, vielmehr eine hoheitsvolle Fürstin, die auch nach begangener Freveltat noch, wie Gluck sagte, „von Hektor geachtet wird" und die er deshalb in ihrer herben Zurückhaltung auch gegen ihr eigenes, derbes Athletengefolge fein abstuft. Eben deshalb bleibt aber auch in der Motivierung ihres schließlichen Sinneswandels ein ungelöster Rest übrig. Der Konflikt zwischen „Natur und Religion", den Gluck später in Agamemnons Brust so meisterhaft zum Austrag brachte (s. u.), bleibt hier noch in den Anfängen stecken. Gluck selbst hat diese Mängel wohl gefühlt: er ist nicht wieder auf das Werk zurückgekommen, sondern hat in den späteren nur auf einzelne Stücke daraus zurückgegriffen.

Auch mit dieser Oper drang Gluck nicht durch. Man verstand in Wien nicht einmal die ethnographische Charakterisierungskunst, für uns heute die eingänglichste Seite des Werks. Es war darum kein Wunder, daß er das Anerbieten des damaligen Attachés bei der französischen Gesandtschaft, Du Roullet, annahm, seine nächste Oper für Paris zu schreiben, und zwar wollte ihm Du Roullet selbst Racines Iphigénie en Aulide zur Oper einrichten. Damit war der

entscheidende Schritt getan und die italienische Grundlage der Reform mit der französischen vertauscht. Du Roullet hatte durchaus Recht, als er Gluck auf diesem neuen Wege leichtere Erfolge verhieß. Das deutsche Temperament, in dem ja von jeher das Chaotische, Elementare besonders stark ausgeprägt war, hatte jener unerbittlichen dramatischen Logik einen instinktiven, dumpfen Widerstand entgegengesetzt; nur die dem französischen Bildungsideal sowieso zugetanen oberen Schichten waren für Gluck gewonnen worden. In Paris dagegen, der Heimat des rationalistischen klassischen Dramas, der Stadt Racines und Corneilles, erkannte man in Glucks Kunst sehr bald einen Hauch des eigenen nationalen Geistes, der nun einmal in Logik, Klarheit und Ordnung das höchste Ziel des menschlichen Strebens erblickte. Von Paris war einst mit der klassischen Tragödie der Rationalismus ausgegangen, jetzt kehrte er, nach langer Erstarrung wieder zum Leben erweckt, mit dem Gluckschen Musikdrama in die alte Heimat zurück, und es war kein Zufall, daß sich Glucks erstes französisches Werk gerade an Raciine anlehnte.

Freilich mochte es trotz allem gewagt erscheinen, gerade damals den Parisern mit einer neuen, an die tragédie lyrique anknüpfenden Oper zu kommen. Denn die alte Rameausche Oper war, wie gezeigt wurde[1], seit dem Buffonistenstreit in der allgemeinen Achtung stark gesunken, ja für Rousseau und die ganze jüngere Generation geradezu zum Gipfel aller Unnatur und Rückständigkeit geworden. Trotzdem neigte sich der Sieg bald vollständig auf die Seite Glucks und führte ihm schließlich sogar Rousseau selbst als glühenden Verehrer zu. Der Grund dieses scheinbar überraschenden Erfolges lag darin, daß Gluck ganz anders als die radikale Buffonistenpartei, die die alte Oper in Bausch und Bogen verdammte, bei ihr zwischen äußerer Erscheinungsform und allgemeinen geistigen Zielen zu unterscheiden verstand. Jene ließ er fallen, diese rettete er, als seinem eigenen Wesen verwandt, in seine neue Kunst herüber. Allerdings stand er gleich mit der aulischen Iphigenie vor einer Reihe neuer Probleme, die ihn zu einer erheblichen Änderung seines bisherigen Kurses zwangen. Die Helden seiner drei letzten Opern waren Träger bestimmter hoher Ideen gewesen und nur dies allein, die rein menschlichen Züge waren dabei ganz zurückgetreten. Jetzt bekam er es erstmals mit Charakteren zu

[1] S. o. S. 636.

tun, zwar nicht im Sinne moderner Individualitäten, aber doch von Persönlichkeiten, die fest in einer bestimmten Sphäre menschlicher Kultur wurzelten. Damit wechselte aber auch der Begriff der dramatischen Handlung: sie entwickelte sich nicht mehr aus dem Ablauf einer sittlichen Idee, sondern aus dem Widerspiel der Charaktere. Gleich in der Iphigenie stand Gluck vor der schwierigsten Aufgabe dieser Art, die ihm je gestellt wurde, dem Charakter des Agamemnon mit seinem Zwiespalt zwischen Vaterliebe und Königspflicht, oder wie Gluck sagte, von Natur und Religion.

Aber auch diesen neuen Aufgaben gegenüber wich er nicht von seinen Grundsätzen ab. Zunächst verfuhr er mit dieser französischen Poesie genau ebenso wie mit der metastasianischen: alles mußte fallen, was daran noch an die alte Konvention, an die Anschauungen und Anstandsbegriffe des Zeitalters Ludwigs XIV. gebunden war. Dagegen blieb wiederum das alte, auf Klarheit und Ordnung gerichtete rationalistische Schaffensprinzip bestehen, nur daß es bei ihm abermals zum inneren Erlebnis wurde. So gab er den Franzosen in seinen Werken ein gereinigtes Spiegelbild ihres eigenen Temperamentes zurück und konnte bald beide feindliche Heerlager um sein Banner scharen. Die Anhänger des Alten bezwang er durch die Kraft seines Denkens, die Freunde des Neuen durch die Wucht seines Erlebens.

So bildete er eine neue, eigentümliche Charakterisierungkunst aus. Er erfüllte die ihrer konventionellen Masken entkleideten Charaktere nicht etwa mit individuellen Zügen im Sinne moderner Psychologie, er suchte sie überhaupt nicht im heutigen Sinn „entwicklungsfähig" zu gestalten, sondern bestrebte sich vielmehr, sie auf die allereinfachsten typischen Formeln zu bringen. Achilles und Iphigenie waren für ihn zwar nicht mehr prince Achille und princesse Iphigénie, wie noch O. Jahn glaubt[1], aber es kam ihm auch nicht auf die psychologische Entwicklung ihres Liebesverhältnisses an, sondern Achilles ist und bleibt für ihn der männermordende Pelide der Ilias und Iphigenie die zarte, jungfräuliche Dulderin bis zum Ende. Auch im Charakter Agamemnons sind ihm jene beiden Grundmotive, Natur und Religion, die Hauptsache, von anderen Eigenschaften, Zorn, Rachsucht u. dgl. kommen nur die in Betracht, die der Vertiefung jenes Grundkonflikts

[1] I[4] 523.

dienen. Alles Einmalige, Zufällige wird streng ausgeschieden, nur das Typische bleibt. Deshalb vollzieht sich auch der Gang der Handlung wiederum in großen, einfachen Zügen; da die Personen selbst ihr Grundwesen niemals ändern, kennt auch sie keine unerwarteten Komplikationen. Alles ist mit unerbittlicher Schärfe auf die einfachsten Begriffe gebracht, und doch stellt sich nie, wie so oft bei der älteren rationalistischen Dramatik, der erkältende Eindruck der Konstruktion ein, denn auch dieses ganze, großartige System ist nicht bloß erdacht, sondern wirklich erlebt. Glucks Gestalten sind von den Mozartschen so verschieden wie nur möglich, und doch wirken sie nicht minder tief, ein klarer Beweis dafür, daß es verschiedene Möglichkeiten des seelischen Erlebens und damit des künstlerischen Gestaltens gibt, die in eine bestimmte Rangordnung hineinzuzwängen nur der Philister fertig bringt.

Daß Gluck sich jetzt auch formell der französischen Oper stärker anschloß als bisher, ist nur natürlich, dafür sorgte allein schon die Sprache, deren Eigentümlichkeit er mit gewohnter Energie studierte. Aber was dabei schließlich herauskam, war trotz allen leicht erkennbaren Vorbildern doch etwas Neues, spezifisch Gluckisches. Das lehren allein schon die Rezitative. Seine ideale, stahlharte dramatische Deklamation brachte Gluck schon aus Wien mit, sie brauchte darum eigentlich nur dem Geiste der französischen Sprache angepaßt zu werden. Aber er verschmolz damit zugleich alle bisherigen Errungenschaften zu einem neuen Stil, der vom Secco und Akkompagnato der Italiener[1] und dem mensurierten Rezitativ der Franzosen bis zum vollen, der Arienmelodik verwandten Arioso geht. Umgekehrt aber erfährt in den Arien der deklamatorische Zug der Melodik eine wesentliche Steigerung. Das Wort gewinnt einen immer größeren Einfluß auf Glucks Gesangsstil — es war zugleich die schärfste Absage an das alte Koloraturprinzip, gegen dessen „Unnatur" Gluck freilich schon im „Orpheus" zu Felde gezogen war. In den Chören dagegen war der Fortschritt am geringsten, hier waren ja tatsächlich die Vorbilder der „Alceste" und auch des „Paris" schwer zu überbieten. Ebenso hat das Ballett mehr der Zahl als der Art nach eine Bereicherung erfahren: trotz dem Bestreben Glucks, auch diesen Teil dem tragischen Organismus einzugliedern, bleiben doch gewisse

[1] Recht bezeichnend ist das Zurücktreten der typischen italienischen Kadenz mit der fallenden Quart.

Zugeständnisse an den französischen Geschmack als solche erkennbar, und sehr bezeichnender Weise ist die Zahl dieser Sätze in der taurischen Iphigenie wieder auf ein bescheideneres Maß zurückgeführt.

Dem neuen Werke wurde durch zwei Briefe an den Mercure de France, von Du Roullet an den Direktor Dauvergne von der Académie Royale (Oktober 1772) und von Gluck selbst (Februar 1773), der Boden bereitet. Schließlich gelang es Gluck, durch seine Verbindungen mit dem Wiener Hofe die Dauphine Marie Antoinette für sich zu gewinnen. Am 19. April 1774 erfolgte, nachdem Glucks ungeheure Willenskraft in sechsmonatiger Probezeit über den hartnäckigen Widerstand der Sänger und des Orchesters triumphiert hatte, die erste Aufführung[1]. Sie brachte nur einen halben Erfolg, den aber die zweite vervollständigte. Freilich erhob sich auch sofort der Widerspruch, und bald war der Streit in vollem Gange.

Seine einzelnen Phasen zu verfolgen ist hier nicht der Ort[2]. Zunächst war der Eindruck im französischen wie im italienischen Lager der der Betäubung, bald aber raffte man sich zu nachdrücklichem Widerstande auf. Aber auch Gluck fand begeisterte Anhänger, zuerst in dem Abbé Arnaud, dem Herausgeber der Gazette littéraire de l'Europe, und in Rousseau selbst, später gesellte sich noch Suard als „Anonymus von Vaugirard" hinzu. Er selbst verstärkte zunächst seine Stellung durch eine französische Neubearbeitung seines Orfeo (2. August 1774), die dramatisch freilich keine Verbesserung bedeutete[3], dann folgten zwei Neubearbeitungen kleinerer älterer Werke, L'arbre enchantée (27. Februar 1775) und La Cythère assiégée (11. August 1775), die ihm starke Enttäuschungen brachten. Am 23. April 1776 folgte Alceste in einer Umarbeitung von Du Roullet, die neben entschiedenen Verbesserungen des Calsabigischen Textes mit der neuen Figur des Herkules eine dramatisch recht zweifelhafte Zutat brachte[4]. Auch sie hatte zunächst keinen Erfolg; erst allmählich stellte sich die Teilnahme des Publikums ein. Gluck aber entschloß sich nunmehr,

[1] Burney, Reise II 28. Cramer, Magazin 1775, 561. Fr. v. Genlis Mém. II 248 f. Desnoiresterres a. a. O. S. 85 ff. [2] Die genannten biographischen Werke geben darüber ausführlich Auskunft. [3] Die Arie L'espoir renaît ist nicht, wie man früher annahm, von Bertoni, sondern von Gluck selbst, vgl. Tiersot, Einl. zur Pelletan-Ausgabe des Orphée S. LIX ff. [4] Die Arie des Herkules im ersten Akt stammt nicht von Gossec, sondern von Gluck, und zwar aus seinem Ezio von 1750.

den Parisern statt seiner älteren Werke zwei neue vorzuführen und wählte dazu mit gewohnter Energie zwei Texte des alten Quinault selbst: Roland und Armide.

Während er in Wien an diesen beiden Opern arbeitete, führten die Anhänger der italienischen Oper, durch Glucks Beispiel angefeuert, einen längst gehegten, aber bisher nie geglückten Plan aus und beriefen in N. Piccinni einen der angesehensten Neapolitaner nach Paris. Seine Berufung war das Werk der Dubarry, Laharpes, des einflußreichen neapolitanischen Gesandten Marcheſe di Caraccioli und schließlich der Königin Marie Antoinette selbst, in der alte italienische Sympathien wieder erwachten. Marmontel erklärte sich bereit, den Quinaultschen Roland für Piccinni zu bearbeiten. Die Folge war ein geharnischter Brief Glucks an Du Roullet, den dieser auch alsbald veröffentlichte[1]. Er gab das Signal zu dem berühmten Streit der Gluckisten und Piccinnisten, der bald ganz Paris erfüllte und im Grunde nichts anderes war, als eine modernere Auflage des uralten Kampfes zwischen dem französischen und dem italienischen Opernideal, nur daß das französische jetzt durch die überragende Persönlichkeit des deutschen Meisters eine Reinheit empfangen hatte, die ihm von Anfang an die geistige Überlegenheit sicherte[2].

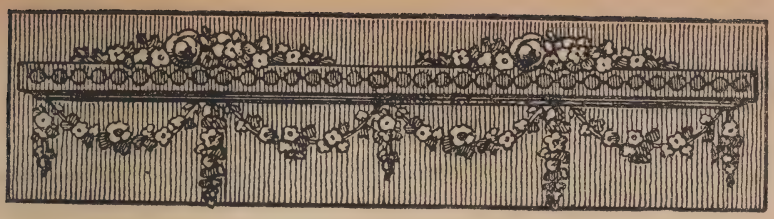
Gluck war nicht der Mann, sich durch diese Wendung einschüchtern zu lassen. Eine ernstliche Gefahr für sein Musikdrama hat er in der von ihm längst überwundenen italienischen Kunst überhaupt niemals erblickt. Der Ansturm der Italienerpartei brachte ihm zwar viel Ärger, aber er zog, wie alle Willensmenschen, aus dem Kampf immer neue Kraft. Es machte ihm Freude, gelegentlich sogar selbst in die Arena zu steigen und sich in Wort und Schrift mit gewohnter rücksichtsloser Schärfe an der allgemeinen Fehde zu beteiligen. Dagegen war Piccinni alles eher als eine Kampfnatur. Er war am letzten Tage des Jahres 1778 in Paris eingetroffen, voll Hoffnungen auf eine

[1] Année littéraire 1776, VIII 322. Der Brief stammt aus dem Ende dieses Jahres, vgl Tiersot, Gluck S. 178. [2] Vgl. darüber außer den Biographien G. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni 1872. E. Thoinan, Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et Piccinnistes 1878. Eine Sammlung der wichtigsten Aufsätze und Flugschriften gibt Leblond, Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chev. de Gluck 1781, ins Deutsche übersetzt von J. G. Siegmeyer, Über den Ritter Gluck und seine Werke. Berlin 1823, 2. Aufl. 1837.

glänzende Tätigkeit, die die Pariser Gönner in ihm erweckt hatten. Bald wurde er jedoch inne, welch heißen Boden er betreten hatte. Seine liebenswürdige, harmlose und vor allem durchaus friedfertige Natur fühlte sich diesem Kampfe je länger, je weniger gewachsen, und zum Parteiführer hatte er weder Lust noch Talent. Dazu kam seine Unkenntnis des Französischen, die seinen Verkehr mit der Außenwelt stark behinderte und ihm auch bei der Komposition des Roland große Schwierigkeiten bereitete[1]. Mit wachsender Ängstlichkeit sah er darum dem weiteren Verlauf der Dinge entgegen, zumal als Gluck, der im Zorne seinen eigenen, schon begonnenen Roland hatte fallen lassen, seine Armide im Juli 1777 einzustudieren begann und am 23. September aufführte. Der Erfolg, den er selbst der Königin stolz vorausgesagt hatte[2], stellte sich freilich auch diesmal erst allmählich ein, nachdem besonders Laharpe das Werk scharf angegriffen und Gluck seinen Anonymus von Vaugirard zu Hilfe gerufen hatte. Das war kein Wunder, denn die neue Oper schien sich mit ihrem romantischen Charakter und ihrem starken Hervortreten des Sinnlichen erheblich von dem bisherigen, „klassischen" Gluck zu entfernen, und nicht Jeder bemerkte alsbald, daß Gluck auch für diese ganz anderen Charaktere mit gewohnter Energie den entsprechenden Ausdruck gesucht und gefunden hatte. Unterdessen nahmen die Proben zum Roland[3] ihren Fortgang. Während die Wogen des Streites gerade damals besonders hochgingen, sorgte Gluck selbst, der die Person von der Sache wohl zu trennen wußte[4], bei Sängern uud Spielern für straffe Ordnung, Piccinni dagegen wurde immer hoffnungsloser und war bereits entschlossen, den Tag darauf nach Neapel zurückzukehren. Da erlebte die Oper am 27. Januar 1778 ganz gegen sein Erwarten einen vollständigen Triumph[5]. Er war wohl verdient, denn das Werk ist reich an eigentümlichen Schönheiten und überrascht durch die Leichtigkeit, womit sich sein Schöpfer dem fremden Stil anzupassen versteht. Aber gerade darin lag eine empfindliche Niederlage der italienischen Partei in Paris, denn was der Meister ihrer Wahl hier bot, war alles eher als eine neapolitanische Oper, wie man sie von

[1] Marmontel, zugleich sein Lehrer im Französischen, mußte ihm den Operntext täglich Stück für Stück übersetzen. Marmontel, Oeuvres II 15. Ginguené S. 25 ff. [2] Mme. Campan, Mém. 7, 131. [3] Vgl. darüber Grimm, Corr. litt. IX 498 ff. [4] Vgl. Galiani, Mém. inéd II 248 und Mme. de Genlis Mém. II 248. Ginguené S. 45 f. [5] Grimm IX 500. X 23.

ihm erwartet hatte, sondern es glich mit seinen Chören und Tänzen, seinem durchlaufenden Orchesterrezitativ und seinem ernsten dramatischen Geist weit eher den Schöpfungen des verhaßten Gluck, nur daß dabei die italienische Musikfreudigkeit und vor allem die weiche und verträumte Piccinnische Innigkeit stärker zum Ausdruck kamen. So endete der ganze Streit, mochte er auch äußerlich noch einige Zeit weiter geführt werden, doch bereits 1778 damit, daß der weltberühmte, alternde Italiener die außergewöhnliche Ehrlichkeit und Energie hatte, sich vor der Größe Glucks zu beugen und aus seinem Gegner sein Schüler zu werden. Sein Vorgehen fand nicht allein bei andern Italienern in Paris, wie bei z. B. Sacchini, Nachahmung, sondern führte auch der alten italienischen Solooper neues Blut zu, indem es der bereits früher für die Wiedereinführung des Chores gewonnenen Minderheit einen starken Rückhalt bot.



Mozart in Paris

Als Mozart mit seiner Mutter in Paris eintraf, war Piccinni mit seinem Roland noch immer der Held des Tages[1]. Indessen waren auch die Gluckisten emsig am Werke, dem Gegner in Ernst und Scherz allerhand am Zeuge zu flicken[2], und vier Wochen nach seiner Ankunft, am 27. April 1778, konnte Mozart in den »Trois âges de l'opéra«, einer von Alfred de Vismes[3] gedichteten und von Grétry komponierten musikhistorischen Oper, in der nacheinander Lully, Rameau und Gluck auftraten und auch italienische Buffoszenen nicht fehlten[4], die brennende Opernfrage von der Bühne aus behandelt sehen. Auch sonst trat sie ihm auf Schritt und Tritt, in Theater und Konzert, in den Zeitungen, den vornehmen Salons, ja sogar auf der Straße entgegen. Von seiner eigenen Stellung dazu hing sein ganzes künftiges Schicksal ab.

Daß es unter diesen Verhältnissen für einem Neuling wie ihn ungemein schwer war sich durchzusetzen, mußte ihm von Anfang an klar sein und ist ihm auch von Beratern wie Grimm nicht verhehlt worden. In dem allgemeinen Kampfe neutral bleiben hieß von vornherein auf den Erfolg verzichten; neben Gluck und Piccinni aber als Dritter sich einen Platz zu erringen, wie Leopold Mozart hoffte[5], dazu hätte es eines ganz anderen Maßes künstlerischen Ansehens be-

---

[1] Die Oper hatte an 12 Abenden 60000 livres eingebracht und am 19. März in D'Orvignys »Rage d'amour« eine Parodie erfahren, Bachaumont, Mémoires secrets XI 185. [2] Sie logierten Marmontel im Spott in der »rue des mauvaises paroles« und Piccinni in der »rue des petits-champs« ein, worauf die Piccinnisten Gluck in die »rue du grand hurleur» verwiesen, Bachaumont p. 108, 115. [3] Bruder des Direktors der Académie. [4] Im Vorwort entschuldigt sich der Dichter angelegentlich bei Piccinni, daß er ihn nicht ebenfalls habe auftreten lassen, Bachaumont p. 250. [5] B IV 67.

durft, als es der junge Mozart damals in der Welt und namentlich in Paris besaß. Ein klarer Blick und ein tatkräftiges Zugreifen konnten allein zum Ziele führen; wer bei der allgemeinen Hetzjagd nicht genau wußte, was er wollte, und sich nicht einer der beiden Parteien anschloß, lief Gefahr, unter die Räder zu geraten.

Verschiedene Wege boten sich einem jungen Künstler dar, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken. Sich an der literarischen Fehde zu beteiligen war Mozarts Sache am wenigsten. Er begriff überhaupt nicht, wie sich die Literaten über Dinge die Köpfe zerbrechen konnten, die nach seiner Ansicht nur die Musiker angingen, und ebensowenig begriff er diese, weil sie sich zuerst um die Regeln stritten und dann erst darnach komponierten. Der zweite Weg war, sich bei Hof und Adel einflußreiche Gönner zu erwerben. Auf diesen hatte ihn der Vater mit allem Nachdruck verwiesen. Zwar war es nicht gelungen, von Wien aus eine Empfehlung an die Königin Marie Antoinette zu erhalten, dafür hatte L. Mozart dem Sohne bereits früher eine lange Liste vornehmer Personen übersandt, bei denen er seine Aufwartung zu machen hätte[1]. Von allen diesen Namen erwähnt Mozart jedoch in seinen Briefen kaum einen einzigen, und bald gab er derartige Besuche überhaupt auf (1. Mai 1778)[2]:

Sie schreiben mir, daß ich brav Visiten machen werde, um Bekanntschaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das ist aber nicht möglich. Zu Fuß ist es überall zu weit — oder zu kothicht, denn in Paris ist ein unbeschreiblicher Dreck. Im Wagen zu fahren, hat man die Ehre gleich des Tags 4 bis 5 Livres zu verfahren, und umsonst. Denn die Leute machen halt Complimenten und dann ists aus. Bestellen mich auf den und den Tag; da spiel ich, dann heißts: O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant. Und hiemit adieu. Ich hab hier so anfangs Geld genug verfahren — und oft umsonst, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier ist, der glaubt nicht wie fatal daß es ist.

Derselbe Brief erwähnt eine recht entwürdigende Erfahrung, die dem selbstbewußten Künstler derartige Besuche vollends verleiden mußte:

Mr. Grimm gab mir einen Brief an Mad. la Ducheſſe de Chabot[3], und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieses Briefes war hauptsächlich, mich

[1] B III 343 ff. [2] B I 191. Auch Grimm bestätigt diese Schwierigkeiten: »c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montrer« (B IV 66). [3] Die Herzogin de Chabot, Tochter des Grafen Stafford, erwähnt als eine Bekannte von Grimm und Mad. d'Epinay Galiani (Corr. inéd. II p. 305).

bey der Ducheſſe de Bourbon[1] (die damals[2] im Kloſter war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und ſich meiner erinnern zu machen. Da gingen 8 Täg vorbey, ohne mindeſte Nachricht. Sie hatte mich dort ſchon auf über 8 Täg beſtellt, und alſo hielte ich mein Wort und kam. Da mußte ich $^1/_2$ Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin verſehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keins von den ihrigen zugerichtet ſey, ich möchte es verſuchen. Ich ſagte, ich wollte von Herzen gern etwas ſpielen, aber jetzt ſey es ohnmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde für Kälte, und bat ſie, ſie möchte mich doch aufs wenigſte in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer iſt, führen laſſen. O oui, Monsieur, vous avez raison — das war die ganze Antwort. Dann ſetzte ſie ſich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die alle in einem Zirkel um einen großen Tiſch herum ſaßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenſter und Thüren waren offen; ich war nicht allein in Händen, ſondern im ganzen Leib und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war alſo altum silentium, und ich wußte nicht, was ich ſo lange vor Kälte, Kopfweh und Langeweile anfangen ſollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, ſo ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu ſeyn, ſpielte ich auf dem miſerabeln elenden Pianoforte. Was aber das Ärgſte war, daß die Madame und all die Herrn ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, ſondern immer fort machten und ich alſo für die Seſſel und Mäuern ſpielen mußte. Bey dieſen ſo übel bewandten Umſtänden verging mir die Geduld — ich fing alſo die Fiſcherſchen Variationen an, ſpielte etwa die Hälfte und ſtund auf. Da waren [eine] Menge Eloges. Ich aber ſagte, was zu ſagen iſt, nämlich daß ich mir mit dieſem Clavier keine Ehre mache könnte, und mir ſehr lieb ſeye, einen andern Tag zu wählen, wo ein beſſeres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch $^1/_2$ Stunde warten, bis ihr Herr[3] kam. Der aber ſetzte ſich zu mir und hörte mit aller Aufmerkſamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und ſpielte ohngeachtet dem elenden Clavier ſo — wie ich ſpiele, wenn ich gut in Laune bin. Geben Sie mir das beſte Clavier von Europa, und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verſtehen, oder die nichts verſtehen wollen, und die nicht mit mir empfinden, was ich ſpiele, ſo werde ich alle Freude verlieren. Ich hab dem Mr. Grimm nach der Hand alles erzählt.

[1] Sie war die Tochter des Herzogs von Orleans, Schweſter des damaligen Herzogs von Chartres, nachherigen Egalité. Kurze Zeit vorher hatte das durch ſie veranlaßte Duell zwiſchen dem Herzog von Bourbon und dem Grafen von Artois großes Aufſehen gemacht (Du Deffand, Lettr. IV p. 28 ff. Grimm, Corr. litt. X p. 1 ff.).
[2] Damals, d. i. bei dem erſten Aufenthalt in Paris. Die Herzogin war im Alter von fünfzehn Jahren ins Kloſter gegangen und blieb dort einige Jahre (Genlis, Mém. III p. 84).
[3] Genlis, Mem. I 289. II 185.

Die Folge dieser Abneigung gegen das Besuchemachen war, daß Mozart nur wenige Schüler bekam und damit einer Haupteinnahmequelle verlustig ging. Freilich brach dabei auch sein alter Widerwille gegen das Unterrichten aufs Neue hervor (31. Juli)[1]:

Sie dürfen nicht glauben daß es Faulheit ist — nein! — sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist — Sie wissen daß ich sozusagen in der Musique stecke — daß ich den ganzen Tag damit umgehe — daß ich gern speculiere, studiere, überlege; nun bin ich hier durch diese Lebensart dessen behindert.

Immerhin verdankte er Grimm wenigstens eine aussichtsreiche Bekanntschaft. Der Herzog von Guines war 1776 von seinem Londoner Gesandtschaftsposten nach einem Aufsehen erregenden Prozeß mit seinem Sekretär Tort[2] zurückberufen worden und erfreute sich der besonderen Gunst der Königin[3]. Deshalb setzte auch L. Mozart die größten Hoffnungen auf diese Bekanntschaft und erwartete für seinen Sohn namentlich Aufträge für die Festlichkeiten, die der bevorstehenden Entbindung der Königin voraussichtlich folgen würden[4]. Der Herzog war ein eifriger Musikliebhaber und spielte nach Mozarts Aussage unvergleichlich die Flöte, wie seine Tochter die Harfe[5]. Mozart erhielt von ihm den Auftrag, für diese beiden Instrumente ein Konzert zu schreiben (Cdur K.-V. 299, S. XII. 12)[6], außerdem gab er der Tochter täglich zwei Stunden Kompositionsunterricht, wofür ihm eine glänzende Bezahlung in Aussicht gestellt wurde. Wir verdanken diesem Unterricht eine anschauliche Schilderung von Mozarts eigentümlicher Lehrmethode aus seiner eigenen Feder (14. Mai 1778)[7]:

Sie hat sehr viel Talent und Genie, besonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem sie alle ihre Stücke, deren sie wirklich 200 kann, auswendig spielt. Sie zweifelt aber stark, ob sie auch Genie zur Composition

[1] B I 237. [2] L. de Lomenie, Beaumarchais II 89 f. Dutens Mém. II 59 ff. Mad. du Deffand, Lettr. III 172 ff. 297. [3] Mme. du Deffand, Lettr. IV 107. [4] B IV 32 f. Die Dauphine wurde am 4. Dezember 1778 geboren. [5] B I 194. Mme. de Genlis, Mém. I 288 f. Die Tochter heiratete noch im Sommer 1778, vom Könige ausgestattet, Herrn de Chartus (später Herzog de Castries) und starb bei der Entbindung (du Deffand, Lettr. IV 52). [6] Es waren die beiden Instrumente, die Mozart am wenigsten leiden mochte, vgl. die Aussage Joh. Franks in seinen Denkwürdigkeiten bei Prutz, Deutsch. Mus. II 28. Die Mutter führt in ihrem Brief vom 5. April 1778 (B IV 348) irrtümlicher Weise je ein Konzert für die Flöte und die Harfe an, und die Schwester ist ihr hierin später gefolgt (Notteb. 109). [7] B I 194 f.

hat — besonders wegen Gedanken — Idéen; ihr Vater aber (der unter uns gesagt, ein bischen zu sehr in sie verliebt ist) sagt, sie habe ganz gewiß Idéen, es seye nur Blödigkeit — sie habe nur zu wenig Vertrauen auf sich selbst. Nun müssen wir sehen. Wenn sie keine Idéen und Gedanken bekömmt (denn jetzt hat sie wirklich gar — keine), so ist es umsonst, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater ist, keine große Componistin aus ihr zu machen. Sie soll, sagte er, keine Opern, keine Arien, keine Konzerten, keine Symphonieen, sondern nur große Sonaten für ihr Instrument und für meines schreiben. Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Composition und das Setzen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden, — sie hat mir zu dem ersten Menuett, den ich ihr aufgesetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. Nun fängt sie schon an, 3 stimmig zu schreiben. Es geht, aber sie ennuyirt sich gleich, aber ich kann ihr nicht helfen, ich kann ohnmöglich weiter schreiten, es ist zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird alles mit Kunst thun müssen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch in Sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umsonst. — Nun, dachte ich, sie weiß halt nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fing also nur den ersten Tact an zu variiren, und sagte ihr, sie soll so fortfahren und bey der Idée bleiben — das ging endlich so ziemlich. Wie das fertig war, so sprach ich zu ihr, sie möchte doch selbst etwas anfangen, — nur die erste Stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze Viertelstund und es kam nichts. Da schrieb ich also 4 Täcte von einem Menuett und sagte zu ihr: Sehen Sie, was ich für ein Esel bin; jetzt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmal den ersten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Da glaubte sie, das wäre ohnmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam etwas an Tage. Ich war doch froh, daß einmal etwas kam. Dann mußte sie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erste Stimme. Über Haus aber habe ich ihr nichts anderes anbefohlen, als meine vier Täkte zu verändern und von ihr etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden, wenns schon die nämliche Harmonie ist, wenn nur die Melodie anderst ist. Nun werde ich morgen sehen, was es ist.

Auf diesen naiven Bericht antwortete der erfahrene Vater (28. Mai)[1]:

Du schreibst, heute hab ich der Madselle des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willst, daß [sie] schon selbst Gedanken aufschreiben soll, — meinst Du, alle Leute haben Dein Genie? — Es wird schon kommen! Sie hat ein gut Gedächtniß. Eh bien! Laß sie stehlen — oder höflich, appli-

[1] B IV 33.

ciren; von Anfang thut es nichts, bis daß Courage kommt. Mit Variationen hast Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — Wenn Mr. le Duc nur etwas Kleines von seiner Mlle. Tochter höret, wird er außer sich seyn; das ist wirklich eine glückliche Bekanntschaft.

Aber Wolfgang blieb dabei, daß diese Scolarin „keine Person zum komponieren", wohl aber „von Herzen dumm und von Herzen faul" sei[1], und mit ihrer Verlobung nahm der Unterricht so wie so ein Ende, nicht ohne daß der herzogliche Vater den Versuch gemacht hätte, Mozart mit drei Louisd'or abzufinden, die dieser entrüstet zurückwies.

Nicht viel besser als mit dem Adel erging es ihm, wiederum von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit den Pariser Fachgenossen. Hier befolgte er nur allzugetreu den Rat des Vaters, möglichst zurückhaltend zu sein. Gluck selbst war damals in Wien, dagegen lernte Mozart Piccinni persönlich kennen, freilich ohne seine Bekanntschaft gesucht zu haben (9. Juli)[2]:

Mit Piccinni habe ich im Concert spirituel gesprochen — er ist ganz höflich mit mir und ich mit ihm, wenn wir so ohngefähr zusammenkommen, übrigens mache ich keine Bekanntschaft, weder mit ihm noch mit anderen Componisten — ich verstehe meine Sache — und sie auch — und das ist genug.

Von den übrigen tonangebenden Musikern erwähnt Mozart allein den Belgier F. J. Gossec (1733—1829) als seinen „sehr guten Freund und einen sehr trockenen Mann"[3], dagegen schweigt er sich über die Vertreter der opéra comique, namentlich über Grétry, vollständig aus. Die übrigen Musiker, die er erwähnt, waren entweder Leute zweiten Ranges, wie der Hornist der königlichen Kapelle J. J. Rudolph (Rodolphe, 1730—1812)[4], der böhmische Hornvirtuose J. W. Punto (Stich, 1746—1803) und der Italiener G. Cambini (1746—1825), ein Schüler P. Martinis und Günstling Gossecs, oder alte Mannheimer Freunde, wie Wendling, Ritter, Ramm und besonders Raaff. Wendling hatte dem Freunde bereits treulich vorgearbeitet. Von seiner Freigeisterei ist jetzt nicht mehr die Rede, vielmehr meinte die Mutter jetzt sogar (5. April 1778)[5]: „Er ist doch ein wahrer Menschenfreund und Mr. von Grimm hat dem Wendling auch zu-

[1] B I 210 (9. Juli). [2] B I 211. [3] B I 189. [4] Eine Auswahl seiner dramatischen Ballette DT 43/44. [5] B IV 349.

gesprochen, weil er als Musikus mehr Kredit hat als er, sein möglichstes zu thuen damit er bald bekannt wird". Zu Raaff aber trat Mozart jetzt erst in ein herzliches Freundschaftsverhältnis, zumal als er bemerkte, daß er an der Familie Weber in Mannheim warmen Anteil nahm, Aloysia zu unterrichten versprach und Wolfgangs Liebe zu ihr billigte. Eine unverhoffte Freude wurde ihm ferner im August dieses Jahres zuteil, als sein alter Meister Joh. Christ. Bach von London herüberkam, um für Paris eine französische Oper zu schreiben. Er hatte seinen Freund, den Mozart von seiner Londoner Reise her wohlbekannten Kastraten Tenducci (s. o. S. 57), mitgebracht. Die Freude des Wiedersehens war auf beiden Seiten groß, sie bricht in Mozarts Brief vom 27. August in ungewöhnlich warmen Worten der Liebe und Verehrung hindurch[1]. Bach führte den jungen Freund bei dem Marschall de Noailles[2] ein, und dieser lud alle Drei zu sich nach St. Germain ein, wo sie vergnügte Tage zusammen verlebten. Für Tenducci schrieb Mozart damals eine »Scena« mit Begleitung von Klavier, Oboe, Horn und Fagott, die von deutschen Mitgliedern der Kapelle des Marschalls begleitet wurde (K.-V. Anh. I. 3), aber leider verloren gegangen ist[3].

Überblickt man diese ganze spärliche Anteilnahme Mozarts am Pariser Musikleben, so begreift man, daß dieses halbe Jahr, äußerlich wenigstens, ein Mißerfolg für ihn war. Der erste, dem dies völlig klar wurde, war sein Berater Grimm. Der ließ es am Anfang durchaus nicht an Empfehlungen fehlen; als er jedoch sah, wie wenig der junge Künstler davon Gebrauch machte, ließ er ihn mehr und mehr seine eigenen Wege gehen. Schon am 31. Juli berichtete Wolfgang dem Vater, Grimm werfe ihm vor, er sei „nicht genug aktiv" und „laufe nicht genug herum"[4], und dasselbe erfuhr Leopold bald darauf von Grimm selbst[5]. Daneben hatte Grimm aber auch zu Mozarts

[1] S. o. S. 59. [2] Es gab zwei Marschälle dieses Namens in Paris, einen Herzog und einen Grafen. Der Herzog war der Vater einer alten Gönnerin Mozarts, der Gräfin Tessé (S. 55), und war wie sie ein großer Liebhaber der Kunst und Literatur (Lomenie, Beaumarchais I 206 f.). [3] Tenducci muß sie mit nach London genommen haben, denn sie wird von Burney in Barringtons Miscellanies p. 289 besonders gerühmt. Pohl, Mozart und Haydn in London S. 121 f. [4] B I 236. [5] Grimms Brief an L. Mozart, den dieser seinem Sohne mitteilt (13. August 1778), lautet folgendermaßen; Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune.

künstlerischen Leistungen kein volles Zutrauen, und das war es, was diesen besonders erboste. Grimm zweifelte an Mozarts Fähigkeit, eine französische Oper zu schreiben und verwies ihn immer wieder an die Italiener. Das war durchaus ehrlich gemeint, denn Grimm war ja ein überzeugter Anhänger der italienischen Partei. Mozart dagegen, in dem gerade Grimm gegenüber das vom Vater ererbte Mißtrauen immer stärker wurde, fühlte sich außerdem durch dessen gönnerhafte Art, die die Wohltaten dem damit Bedachten gerne „unter die Nase rupfte“ [1], stark abgestoßen; schließlich gebraucht er sogar Ausdrücke wie dumm, ungeschickt, niederträchtig und falsch [2] und hält den alten Gönner für seinen persönlichen Feind. Nun war ja Grimm gewiß kein einwandfreier und lauterer Charakter [3], sonst wäre er im damaligen Paris wohl kaum zu dieser einflußreichen Stellung gelangt, doch werden daneben an ihm auch Hilfsbereitschaft und Wohlwollen gerühmt [4]. Außerdem überschätzte Mozart seine eigene Stellung in Paris bedeutend, wenn er glaubte, ein Mann wie Grimm lege es darauf an, sie zu untergraben. Das hatte er bei der bescheidenen Rolle, die Mozart damals in Paris spielte, wirklich nicht nötig. Er ist bis zum Schluß, wenn auch stets mit einigem, durch seinen angesehenen Namen bedingten Abstand, Mozarts wohlwollender Gönner geblieben, der es

Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier c'est de donner des leçons de clavecin; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie, je ne sais si'l aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montrer. Et puis ce métier ne lui plaira pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays ici le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccinni et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils pour réussir entre ces deux partis. — Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médiocres et détestables même ont fait des fortunes immenses, je crains fort que Mr. votre fils ne se tire pas seulement d'affaire. B IV 66f. [1] B I 250. [2] B I 251. [3] Ste.-Beuve, Causeries du lundi II 158ff. VII 226ff. Genlis, Mém. IV 3f. Merck, Briefe II 282f. [4] Jacobs bei Hoffmann, Lebensbilder der Humanisten S. 15.

wohl bedauerte, wenn jener seine Ratschläge nicht befolgte, doch ohne sich selbst dabei irgendwie aufzuregen. An der Ehrlichkeit seiner Gesinnung, die wohl auch mit auf seiner Hochachtung vor Mozarts Vater beruhte, zu zweifeln liegt nicht der geringste Grund vor.

So endete das Verhältnis auch zu diesem Freunde, auf den Vater und Sohn die größten Hoffnungen gesetzt hatten, mit einem argen Mißklang. Grimm mußte dieser junge Musiker mehr und mehr wie ein Rätsel vorkommen, der da mit einem seltsamen Gemisch von Selbstbewußtsein und Verträumtheit durch das ganze buntbewegte Musikleben dahinschritt, nach seiner gewohnten Art still, aber aufmerksam überall hinhorchend, und schließlich zu dem niederdrückenden Ergebnis kam, daß er in Paris nicht am richtigen Orte sei. Mozart hat sich in Paris nie wohlgefühlt, und die Franzosen gefielen ihm je länger, je schlechter. „Sie haben lang nicht mehr so viel Politesse als vor 15 Jahren. Sie grenzen itzt stark an die Grobheit und hoffärtig sind sie abscheulich" (1. Mai 1778)[1]. Die allgemeine Sittenlosigkeit widerte ihn an[2], er klagte Ritter gegenüber, daß er keinen „angenehmen und honnetten Umgang mit Leuten" fände und lechzte mehr und mehr nach Erlösung aus dieser Umgebung, die, wie er am 18. Juli schreibt[3], „meinem Genie, Lust, Wissenschaft und Freude ganz entgegen ist". Es hat etwas Rührendes zu verfolgen, wie diesen deutschen Künstler hier in der Fremde mit wachsender Stärke die Liebe zur Heimat und heimatlichen Art überkommt. „Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache[4]". Voll ingrimmigen Stolzes stellt er sich als Künstler neben Piccinni, „obwohl ich nur ein Teutscher bin"[5], und richtet sich immer wieder auf an dem Gedanken, ein „ehrlicher Teutscher" zu sein[6]. Dieses starke vaterländische Gefühl, das schon früher gelegentlich zum Vorschein kam[7], ist ein wesentlicher Zug von Mozarts Charakterbild, der ihn sowohl von Haydn als von Beethoven unterscheidet.

Mit derselben Schärfe wie über den Charakter der Franzosen urteilt er aber auch über ihre Musik (1. Mai)[8]:

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden, und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden, und gusto

[1] B I 191. [2] B I 216, 221. [3] B I 218. [4] B I 193. [5] B I 251. [6] B I 196. [7] S. o. S. 532 f. [8] B I 193.

hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und bestien (was die Musique anbelangt). Wie kann es aber anderst seyn, sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nichts anders — es gibt ja kein Ort in der Welt wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musique so rede. Wenden Sie sich an wen Sie wollen, nur an keinen geborenen Franzosen, so wird man Ihnen (wenns jemand ist an den man sich wenden kann) das Nämliche sagen.

Hier begegnete er sich natürlich mit Grimm. Schon am 5. April schreibt er[1]: „Van Grimm und ich lassen oft unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus, NB. unter uns. Denn im Publico heißt es: Bravo Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Was er über den unmusikalischen Charakter der französischen Sprache sagt, der ihm als der Quell alles Übels erscheint, wäre Rousseaus würdig, und wie die Sprache, so seien auch die Sänger. „Die Sprache hat der Teufel gemacht, das ist wahr" schreibt er am 5. Juli[2], und am 9. schilt er[3]:

Wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musique wäre! Das ist was Elendes, die teutsche ist noch göttlich dagegen. Und dann erst die Sänger und Sängerinnen! Man sollte sie gar nicht so nennen, denn sie singen nicht, sondern sie schreyen, heulen und zwar aus vollen Halse, aus der Nase und Gurgel.

Nach alledem wird wohl niemand erwarten, Mozart in dem damals ganz Paris bewegenden Streit irgend welche hervorragende Rolle spielen zu sehen. In der Hauptsache, der Opernfrage, blieb er schließlich abseits stehen, trotzdem er, wie wir sehen werden, Gelegenheit und — trotz Grimm — anfänglich auch den besten Willen hatte, sich auf der Seite Glucks zu betätigen. Der Grund dieses Versagens lag aber sicher nicht allein in den ungünstigen äußeren Verhältnissen, auch nicht in der von der Mutter ererbten Lässigkeit seiner Natur, obwohl natürlich ein zielbewußteres und energischeres Auftreten ihm viele Enttäuschungen erspart hätte, sondern darin, daß er in Leben und Kunst ganz andere Anschauungen vertrat als die, über die in Paris so heftig gestritten wurde. Die Zeiten waren vorüber, da er sich als Knabe und Jüngling impulsiv jeder neuen Richtung angeschlossen hatte, die irgend welchen Widerhall in seinem jungen Herzen erweckte. Er war sich seines Reichtums bewußt geworden, begann an allen

[1] B I 189. [2] B I 238. [3] B I 211.

äußeren Eindrücken Kritik zu üben und sich Gedanken darüber zu machen, wohin die Reise ging. Schon bei seinem Streit mit dem Salzburger Erzbischof hatte er seinem Genius eine Stellung aufgeopfert, die für den damaligen Musiker das gewöhnliche Lebenslos bedeutete; das Kind des selbstbewußten Bürgerhauses hatte einem Träger alter überlieferter Musikpflege siegreich die Stirne geboten, gedrängt von einem künstlerischen Gewissen, dessen Stimme ihn mitunter bereits recht weit von dem Ideal der Adelskunst hinweggeführt hatte. Jetzt trat er in Paris in die Hochburg dieser Kunst selbst ein. Sie war zwar auch hier durch die von Rousseau entfachte Bewegung bereits stark erschüttert worden, hatte aber auf der andern Seite durch Gluck eine geistige Erneuerung erfahren, und außerdem war der alte rationalistische Geist der Zeit Ludwigs XIV., der sie dereinst ins Leben gerufen hatte, noch keineswegs tot, sondern wirkte in der Art und Weise, wie der Streit um die Oper geführt wurde, noch vernehmlich nach. Denn was war dieses angelegentliche Beweisen und Theoretisieren schließlich anderes, als die alte Methode des Rationalismus, zuerst die Gesetze aufzuspüren, nach denen nachher die Künstler ihr Schaffen einzurichten hatten?

An diesem älteren Rationalismus aber hat Mozart, der Sohn einer weit jüngeren Zeit, so gut wie gar keinen Anteil mehr. Gewiß spielt das Denken auch bei ihm eine bedeutende Rolle, das beweisen seine Briefe ebenso wie seine Werke, und nichts ist unrichtiger als die weitverbreitete Vorstellung von dem „naiven", lediglich unter dem Drange seiner Eingebung drauflos komponierenden Mozart. Aber die vorherrschende und bestimmende Seite seines künstlerischen Wesens war das Denken nicht. Er besaß einen durchdringenden Kunstverstand, aber ohne von ihm beherrscht zu werden, das Gefühlsmäßige ist vielmehr bei ihm eine gleich starke und ebenso primäre Seelenkraft, und gerade auf der ganz eigentümlichen Vereinigung beider beruht das Geheimnis der harmonischen Wirkung seiner Kunst. Darum mußte ihm aber die ganze Pariser Preßfehde im Grunde unverständlich bleiben, namentlich soweit sie die französische Oper betraf. Hier stand er vor einer Kunst, in der Ordnung, Regel, Konvention bei Weitem den Vortritt vor dem Schöpferischen hatten — das mußte auf seine ganz anders geartete Natur von Anfang an lähmend wirken. Er gestand zwar zu, daß die beste Seite der französischen Oper die textliche sei, wenngleich auch sie seiner Ansicht nach damals bereits zu

entarten anfing[1], trotzdem vermochte er bei dieser heroisch-höfischen Welt mit ihrem Überwiegen des Rhetorischen über das Poetische innerlich auf die Dauer nicht warm zu werden.

Aber auch zu Glucks Kunst, die er natürlich mit Ausnahme der aulischen Iphigenie und Armide schon von früher her kannte, fand er jetzt den Weg so wenig wie ehedem. Das ist mit Recht schon viel beklagt worden[2], liegt aber in dem Gegensatz der beiden Naturen tief begründet. Sie rein musikalisch gegeneinander abwägen heißt das Problem am falschen Ende anfassen. Was sie gemein haben, ist lediglich die rücksichtslose Ehrlichkeit gegen sich selbst, im übrigen sind sie ihrer Kunstanschauung nach geradezu Antipoden. Mozart kannte keinen solchen Vortritt des Denkers vor dem Künstler, wie er sich in Glucks Schaffen offenbart, es fiel ihm niemals ein, zunächst zu vergessen, daß er Musiker war. Seine Kunst war vielmehr Ordnung und Schöpfung zugleich, ja in seinen jungen Jahren hatte der Musiker vor dem Denker einen ganz erheblichen Vorsprung gehabt. Aus demselben Grunde mußte ihn aber auch Glucks scharfe, begriffliche Art, seine Charaktere zu formen, gänzlich ferne liegen. Zwar sind auch seine Charaktere klar geschaut, aber neben dem Einfachen reizt ihn das Mannigfaltige, neben dem Typischen das Individuelle, die ganze Summe der Vorstellungen, Gefühle und Leidenschaften, die einen Charakter zu dem machen was er ist. Deshalb liegt über seiner Kunst auch, um ein Wort Heinrich Wölfflins zu gebrauchen[3], der Reiz des Zufälligen, der der Gluckschen fehlt, der Hauch des Frischen und Überraschenden, und gerade er ist das Werk des Musikers. Auf diesen Gegensatz der Kunstanschauungen jedoch einen absoluten Wertunterschied begründen zu wollen wäre grober Dilettantismus, da jeder der beiden Meister seinen Schaffensgrundsatz in ganz einziger Reinheit und Vollendung zum Ausdruck gebracht hat. Eines aber erklärt jener Gegensatz zur Genüge: daß diese beiden Persönlichkeiten niemals zusammen kommen konnten. Denn Mozart hielt sich zunächst natürlich auch bei Gluck an die Musik, also an das Sekundäre, in das großartige Denksystem des älteren Meisters ist er niemals eingedrungen. So begreift man auch die auf den ersten Blick befremdlich scheinende Tatsache, daß sich

[1] B I 203. [2] Kretzschmar, Ges. A. II 266. [3] Kunstgeschichtl. Grundbegriffe 1915, S. 158.

bei Mozart, der doch sonst für künstlerische Eindrücke, auch wenn sie von weit kleineren Geistern stammten, so überaus empfänglich war, gerade mit dem bedeutendsten seiner Zeitgenossen so auffallend wenige Berührungspunkte finden. Kurz vor der Abreise nach Paris gesteht er dem Vater, daß ihn an Glucks Kunst vor Allem die Chöre fesselten[1]. Und so blieb es grundsätzlich auch später. Zwar werden die Anklänge an Gluck von jetzt an in Mozarts Kunst bis in die Zauberflöte hinein häufiger, ja er bildet gelegentlich ganze Chorszenen nach diesem Vorbild. Aber das alles geht über den Rahmen des rein Musikalischen nicht hinaus, von einer geistigen Annäherung an das Gluckſche Musikdrama ist nach wie vor keine Spur vorhanden.

Natürlich hatte Mozart unter diesen Umständen auch der von Gluck beeinflußte Piccinnische Roland wenig zu sagen. Was er an italienischen Buffoopern in Paris kennen lernte, bot ihm nicht viel Neues und war ihm zum Teil wohl schon von früher her bekannt[2]. Auffallend ist dagegen sein gänzliches Schweigen über die Erzeugnisse der opéra comique, um so mehr als es sich dabei nicht allein um die damals neuesten Werke handeln kann. Denn die französischen Partituren hatten vor den italienischen seit Alters den großen Vorzug, gestochen und damit allgemein zugänglich zu werden. Sicher hat Mozart auf diese Weise auch die älteren Werke kennen gelernt[3]. Von Duni lagen damals sämtliche Werke vor, von Philidor die stattliche Reihe bis zu den Femmes vengées (1775), von Monsigny überhaupt alles, von Grétry: Isabelle et Gertrude, Le Huron, Lucile, Le tableau parlant, Sylvain, Les deux avares, L'amitié à l'épreuve, Zémire et Azor, L'ami de la maison, Le magnifique, La rosière de Salency, La fausse magie, Matroco, Le jugement de Midas und Les trois âges de l'opéra. Dazu kamen die Beiträge von Gossec (besonders Les pêcheurs 1766, Toinon et Toinette 1767 und Le double déguisement), Dezède (Julie 1772, Les trois fermiers 1777, Zulima 1778), Désormery (La Fête du village 1775, Myrtil et Lycoris 1777). War es die Abneigung

[1] B I 172. [2] Es waren La Serva padrona von Pergolesi, Le finte gemelle von Piccinni, Il Curioso indiscreto von Anfossi, Le due contesse und La Frascatana von Paisiello. [3] Vom Grafen Sickingen berichtet er am 29. Mai 1778: „Er hat so beyläufig gegen 30 spartiti von Opern" (B I 197). Der Musikalienhandel blühte dank der Verleihung zahlreicher Privilegien im damaligen Paris besonders, vgl. M. Brenet SIMG VIII 401ff. und G. Cucuel ebda. XIII 385ff.

gegen das in dieser Kunst ja besonders deutlich zum Ausdruck kommende französische Wesen überhaupt oder die Furcht vor der einheimischen Mitbewerberschaft, die Mozart abhielt, sich dieser Gattung als solcher zuzuwenden, jedenfalls vermochte er sich ihren Wirkungen nicht zu entziehen, und noch die Entführung enthält deutliche Spuren dieser Eindrücke.

Künstlerisch betätigt hat sich Mozart während seines Pariser Aufenthaltes, von ein paar Ausnahmen abgesehen, nur als Instrumentalkomponist. Schon das beweist, daß er in die zweite Linie gedrängt war. Denn so Bedeutendes die französische Instrumentalmusik auch geleistet hatte, die eigentliche Gunst des Publikums wie der Künstler war doch mit wenig Ausnahmen der dramatischen Musik in allen ihren verschiedenen Spielarten zugewandt. Wir kommen damit wieder auf Mozarts äußere Schicksale in Paris zurück.

Der erste Eindruck war nichts weniger als angenehm. Die Mutter fand mit Schrecken, daß alles um die Hälfte teurer geworden war. Sie behalfen sich deshalb mit einer kleinen und dunklen Wohnung, worin nicht einmal ein Klavier Platz hatte und die Mutter sich „wie im Arrest" vorkam. Begreiflicher Weise klammerten sie sich zunächst an ihre deutschen Landsleute an, und hier hatte Wolfgang das Glück, in dem pfälzischen Gesandten, Grafen von Sickingen, an den ihn Gemmingen und Cannabich empfohlen hatten und bei dem ihn Freund Raaff einführte, einen warmen Freund zu gewinnen[1].

Er ist ein charmanter Herr, passionierter Liebhaber und wahrer Kenner der Musique. Da habe ich ganz allein bey ihm 8 Stunden zugebracht. Da waren wir Vormittag und Nachmittag bis 10 Uhr abends immer beym Clavier, allerley Musique durchgemacht — belobet, bewundert, rezensiert, räsonniert und criticiert.

„Er liebt den Wolfgang über alles" bestätigt die Mutter, und vor allem nahm der Graf auch regen Anteil an Wolfgangs Kompositionen.

Durch die Mannheimer Freunde gelang es Mozart, in den Concerts spirituels zu Worte zu kommen. Sie waren das älteste europäische Unternehmen dieser Art: 1725 hatte Anne Danican Philidor, der ältere Halbbruder des Opernkomponisten, vom König das Privilegium erhalten, an kirchlichen Feiertagen, wo die Theater nicht spielen

[1] B I 197.

durften, im Schweizer Saale der Tuilerien Konzerte zu veranstalten, in denen Instrumental- und geistliche Gesangsmusik zum Vortrag kam; es waren deren 24 im Jahre[1]. Der damalige Direktor war Jean Le Gros (1739—1793), mit dem Mozart durch seine Mannheimer Freunde bekannt wurde und der ihm auch sein eigenes Klavier zur Verfügung stellte. Le Gros war froh, da alles sich der Oper zuwandte, eine neue Kraft für sein Unternehmen zu gewinnen, auf dessen Programmen die Ausländer in letzter Zeit überhaupt stark vertreten waren, und erteilte Mozart alsbald einen Auftrag, über den dieser am 5. April dem Vater berichtet[2]:

Der Herr Kapellmeister Holzbauer hat ein Miserere hergeschickt; weil aber zu Mannheim die Chöre schwach und schlecht besetzt sind, hier aber stark und gut, so hätten seine Chöre keinen Effect gemacht; so hat Mr. Le Gros mich ersucht andere Chöre zu machen. — Der Anfangs-Chor bleibt vom Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam etc. ist der erste von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: Ecce enim in iniquitatibus; dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti, bis zum Ossa humiliata. Dann ein Andante für Sopran, Tenor und Baß soli: Cor mundum crea und Redde mihi laetitiam, aber Allegro bis ad te convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für einen Bassisten gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baßarie von Holzbauer darauf folgt: Dominus labra mea. Weil nun Sacrificium Deo spiritus eine Aria-Andante für Raaff mit Oboe und Fagott Solo ist, so habe ich ein kleines Recitativ: Quoniam si voluisses, auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht, denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis Muri Jerusalem Andante moderato, Chor. Dann Tunc acceptabis bis Super altare tuo vitulos, Allegro, und Tenor Solo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis. — Ich kann sagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieser Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Haus schreiben kann, und noch dazu pressirt ist, so ist es verflucht. Nun bin ich Gott Lob und Dank fertig damit, und hoffe, es wird seinen Effect machen. Mr. Gossec, den Sie kennen müssen, hat, nachdem er meinen ersten Chor gesehen hat, zum Mr. Le Gros gesagt (ich war nicht dabey), daß er charmant sey und gewiß einen guten Effect machen wird, daß die Wörter so gut arrangirt seyen und überhaupt vortrefflich gesetzt sey.

Aber schon über dieser ersten Pariser Komposition, von der bisher nichts wieder zum Vorschein gekommen ist, waltete ein merkwürdiger Unstern. Mozart schreibt am 1. Mai[3]:

[1] Histoire du théâtre de l'opéra en France I 164 ff. Fétis, Curios. hist. de la mus. 325 ff. Ein Bericht aus dem Jahre 1770 bei Burney, Reise I 11 ff.
[2] B I 188 f. [3] B I 192.

Das muß ich Ihnen geschwind im Vorbeygehen sagen, daß meine Chöre-Arbeit so zu sagen umsonst war; denn das Miserere von Holzbauer ist ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anstatt 4, nur 2 Chöre von mir gemacht, und folglich das Beste ausgelassen. Das hat aber nicht viel zu sagen gehabt, denn viele haben nicht gewußt, daß etwas von mir dabey ist, und viele haben mich auch gar nicht gekennt. Übrigens war aber bey der Prob ein großer Beyfall, und ich selbst (denn auf das Pariser-Lob rechne ich nicht) bin sehr mit meinen Chören zufrieden.

Nicht besser erging es ihm mit einer zweiten, durch die Mannheimer Freunde und Punto veranlaßten Komposition, der Sinfonie concertante für Flöte (Wendling), Oboe (Ramm), Horn (Punto) und Fagott (Ritter) in Es dur (Anh. K.-V. 9, S. XXIV. 7 a). Er schreibt dem Vater darüber am 1. Mai[1]:

Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, ist wieder was anders dazwischen. Ich habe halt hier auch wieder meine Feinde. Wo habe ich sie aber nicht gehabt? Das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müssen, in größter Eyl, habe mich sehr beflissen und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat sie 4 Täg zum Abschreiben. Ich finde sie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich sie nicht, suche aber recht unter den Musikalien und finde sie versteckt. Thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: A propos, haben Sie die Sinf. concertante schon zum Schreiben gegeben? Nein, ich habs vergessen. Weil ich ihm natürlicher Weise nicht befehlen kann, daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts, gieng die 2 Täg, wo sie hatte executiert werden sollen, ins Concert. Da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concert. nicht gemacht wird? — Das weiß ich nicht. Das ist das erste was ich höre, ich weiß von nichts. Der Ramm ist fuchswild geworden und hat in dem Musiquezimmer französisch über den Le Gros geschmält, daß das von ihm nicht schön seye etc. Was mich bei der ganzen Sache am meisten verdrießt, ist, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon gesagt hat, nur ich hab nichts davon wissen dürfen. Wenn er doch eine excuse gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre oder dergleichen, aber gar nichts — ich glaub aber, da ist der Cambini, ein welscher Maestro hier, Ursache, denn dem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft beim Le Gros ausgelöscht. Er hat quartetti gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe, die recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann, und spielte ihm den Anfang. Da war aber der Ritter, Ramm und Punto und ließen mir keinen Fried, ich möchte fortfahren und was ich nicht weiß, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so,

[1] B I 192 f.

und Cambini war ganz außer sich und konnte sich nicht enthalten zu sagen: questa è una gran testa! Nu, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben.

Der Vater stimmte diesem Verdachte zwar bei, suchte ihn jedoch zu begütigen[1]. Das steigende Unbehagen Wolfgangs vermochte er freilich angesichts solcher Erfahrungen nicht zu bannen. Bald darauf eröffnete sich ihm durch die Vermittlung des befreundeten Rudolph die Aussicht auf die Organistenstelle in Versailles, über die er am 14. Mai dem Vater meldet[2]:

Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber 6 Monate zu Versailles leben, die übrigen 6 zu Paris, oder wo ich will: ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde. Ich muß guter Freunde Rath darüber hören; 2000 Livres ist doch kein so großes Geld. In teutscher Münze freylich, aber hier nicht; es macht freylich das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das ist, unsriges Geld, 915 fl. und 45 Xr. (das wäre freylich viel), aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das ist nicht viel. Es ist erschrecklich, wie geschwind ein Thaler weg ist! Ich kann mich gar nicht verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es ist sehr wenig; 4 so Thaler oder eine Louis, welches das nämliche, sind gleich weg.

Der Vater riet dringend, falls Rudolph wirklich den Einfluß habe, den Antrag reichlich zu erwägen (28. Mai)[3]:

Das mußt Du nicht so gleich wegwerfen. Du mußt überlegen, daß die 83 Louisd'or in 6 Monat verdient sind, — daß Dir ein halbes Jahr zu andern Verdiensten übrig bleibt, — daß es vermuthlich ein ewiger Dienst ist, Du magst krank oder gesund seyn, — daß Du ihn allezeit wieder verlassen kannst, — daß Du am Hofe bist, folglich in den Augen täglich des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — daß Du bey Abgang eine der zween Kapellmeister Stellen erhalten kannst, — daß Du seiner Zeit, wenn Succession da seyn sollte, Claviermeister der königl. jungen Herrschaften seyn würdest, das sehr einträglich wäre, — daß Dich Niemand hinderte, für's Theater und Concert spirituel ꝛc. etwas zu schreiben, Musik graviren zu lassen und den gemachten großen Bekanntschaften zu dediciren, da in Versailles viele der Minister sich aufhalten, wenigstens im Sommer; — daß Versailles selbst eine kleine Stadt ist, oder wenigstens viele ansehnliche Bewohner hat, wo allenfalles ein oder der andere Scolar

[1] Mozart verkaufte das Werk an Le Gros, ohne eine Abschrift zu behalten. Später wollte er es aus dem Kopf wieder aufsetzen (B I 257), hatte jedoch wahrscheinlich keinen äußeren Anlaß dazu. Doch befindet sich eine Abschrift auf der Berliner Staatsbibliothek, vgl. den Rev.-Ber. [2] B I 196. [3] B IV 33f.

oder Scolarin sich finden würde; — und endlich ist das der sicherste Weg, sich der Protection der Königin zu versichern und sich beliebt zu machen. Lese dieses dem Hrn. Baron v. Grimm [vor], und höre seine Meinung.

Indessen waren Grimm und andere Freunde Wolfgangs Ansicht, daß bei diesem Posten nicht viel herauskommen würde; er selbst meinte: „Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt".

Wie überall, so stand sein Sinn auch in Paris nach der Komposition einer Oper, und auch hierin schienen sich ihm zunächst die besten Aussichten zu eröffnen. Er hatte die Bekanntschaft mit J. G. Noverre erneuert, der auf den Wunsch der Königin 1776 von Wien nach Paris gekommen und hier zum Maître de ballet an der Académie ernannt worden war[1]. Mozart durfte bei ihm speisen, so oft er wollte, und bei dieser Gelegenheit machte Noverre den Versuch, ihn für das Musikdrama Gluckschen Stiles zu gewinnen. Noverre selbst bestimmte den Stoff: „Alexander und Roxane" und fand auch einen Dichter, der ihn bearbeiten sollte. Anfang April war die Dichtung des ersten Aktes fertig; am 14. April hofft Mozart die ganze »opéra en deux acts« in Händen zu haben[2].

Sehr bezeichnend ist die Aufregung, in die der Vater bei diesem Plane geriet. Der alte, nur auf den Erfolg bedachte Praktiker kam wieder zum Vorschein. Er kannte das Talent des Sohnes, „Alles nachzuahmen", deshalb sollte dieser nur um alles in der Welt den französischen Geschmack gründlich studieren, den Akzent der Sprache sich angewöhnen und nichts übereilen, sondern Text und Kompositionsentwürfe eingehend mit Grimm und Noverre besprechen. Selbst Voltaire pflege das Urteil seiner Freunde zu hören. „Es ist um Ehre und Geldeinnahme zu tun und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben" — diese Aussicht mußte, das wußte er, auf den Sohn ganz besonderen Eindruck machen. Wolfgang verhehlte ihm die Schwierigkeiten nicht, die ihm die „verfluchte französische Sprache" und die französischen Sänger machen würden; trotzdem hoffte er (31. Juli) ihrer Herr zu werden.

Am 3. Juli war die Angelegenheit immer noch nicht weiter ge-

[1] Grimm, Corr. litt. IX 174 ff. Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 26. Pohl, Haydn II 121. H. Niedecken, J. G. Noverre 1918, S. 30 ff. [2] B I 189, 195. [3] B IV 14, 24.

diehen, wohl aber neben der Alexanderoper noch eine zweite aufgetaucht. Wolfgang berichtet darüber[1]:

Mit der Opera ist es dermalen so. Man findet sehr schwer ein gutes Poëme; die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; denn die Poesie, welches das einzige war, wo die Franzosen haben darauf stolz seyn können, wird jetzt alle Tage schlechter, und die Poesie ist eben das einzige hier, was gut seyn muß, weil sie die Musique nicht verstehen. — Es sind nun 2 Opern in aria, die ich schreiben könnte, eine en deux acts, die andere en trois. Die en deux ist Alexandre et Rox[e]ane — der Poet aber der sie schreibt, ist noch in der Champagne. Die en trois ist Demofont (von Metastasio), übersetzt und mit Chören und Tänzen vermischt, und überhaupt auf das französische Theatre arrangirt[2], von dieser habe ich auch noch nichts sehen können.

Nach wie vor hegte Mozart das größte Vertrauen in das Zustandekommen des Opernplanes und schreibt am 31. Juli: „wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und Zittern an Händen und Füßen vor Begierde, den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen“[3].

Auch jetzt mahnte der Vater unermüdlich zur Geduld: Wolfgang könne unmöglich verlangen, daß ihn Theaterdirektoren und Publikum für einen großen Komponisten hielten, da sie ihn ja nur als Pianisten kannten, er möge nur unablässig fortfahren, die Gunst seiner Gönner wach zu erhalten[4]. Trotzdem rückte die Angelegenheit nicht vom Fleck. Kurz vor seiner Abreise sagte Mozart noch einmal zu Noverre, er werde die Oper schreiben, wenn er ihm dafür gut stehe, daß sie auch aufgeführt würde[5]. Darauf konnte sich Noverre nicht einlassen, und so zerrann der ganze Opernplan nach monatelangen Verhandlungen in nichts. Die einzige Spur, die er in Mozarts Schaffen hinterlassen hat, sind seine Beiträge zu dem Ballette Les petits riens, das am 11. Juni 1778 der Piccinnischen Oper Le Finte gemelle angehängt wurde. Als Verfasser war, wie es bei diesen Balletts damals der Brauch war, nur Noverre genannt. Das nach einigen Aufführungen verschollene Werk wurde 1872 von Viktor Wilder in der Bibliothek der Pariser großen Oper wieder aufgefunden (darnach K.-V.

[1] B I 203. [2] Einen solchen französischen Démophon haben später Cherubini 1788 und J. Chr. Vogel 1789 komponiert. [3] B I 238. [4] B IV 84. [5] B I 250.

Anh. I. 10, S. XXIV. 10a, mit Weglassung der ersten sechs, nicht von Mozart herrührenden Stücke)[1].

Die erste Nachricht von der Absicht, für Noverre ein Ballett zu schreiben, enthält Wolfgangs Brief vom 14. Mai[2]. Als der Vater sich jedoch längere Zeit darauf wieder darnach erkundigte und namentlich nach dem Ertrag fragte, erhielt er einen ziemlich verlegenen Bescheid (9. Juli):[3]

Wegen den Ballet des Noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird. Er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musique dazu, — das ist, 6 Stücke werden von andern darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserablen französischen Arien; die Sinfonie und Contredanse, überhaupt halt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieser Ballet ist schon 4 Mal mit größtem Beyfall gegeben worden. — Ich will aber jetzt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dies war nur ein Freundstück für Noverre.

Um dieses Balletts willen, meint nun Jahn[4], habe Noverre den Komponisten mit seinen Versprechungen, die Oper betreffend, hingehalten. Zur Annahme einer solchen Treulosigkeit liegt indessen nicht der geringste Grund vor, wohl aber scheint Mozart Noverres Einfluß stark überschätzt zu haben, denn dieser hatte von seiner Ernennung zum Ballettmeister an unter den Wühlereien seiner Gegner viel zu leiden gehabt und war zeitweise vollständig matt gesetzt[5]. Dasselbe aber war mit dem Noverre befreundeten damaligen Generaladministrator der Académie der Fall, De Vismes, der über die Annahme des neuen Werkes zu entscheiden gehabt hätte. Auch er wurde damals wegen verschiedener Neuerungen im Theaterbetrieb (unter anderem ließ er die italienische Operntruppe mit der französischen abwechseln) stark angefeindet. Vor allem aber hatte er mit französischen Werken (außer Gluck) keine guten Geschäfte gemacht; es war darum kein Wunder, wenn er dem Opernplan des Neulings recht kühl gegenüberstand. Und Mozart? Auch er hat offenbar trotz allen begeisterten Worten in seinen Briefen die Angelegenheit nicht mit der nötigen Energie verfolgt, offenbar deshalb, weil er sich auf dem ihm

[1] Vgl. Le Ménestrel, 24 November 1872. AMZ 1872, 815. Ein Klavierauszug von de Vilbac erschien in Paris bei Heugel et Cie., ein neuerer von Otto Taubmann bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, die auch zwei Ausgaben für Orchester veröffentlichten. [2] B I 195. [3] B I 210f. [4] I[4] 551ff. [5] H. Niedecken S. 31f.

fremden Gebiete aus den angeführten Gründen je länger je unsicherer fühlte. Wäre die Sache sonst glatt verlaufen, so hätte er wohl zugegriffen, sie jedoch von sich aus unter Anspannung aller Kräfte ins richtige Geleise zu bringen, dazu brachte er offenbar die innere Anteilnahme für diese Art von Kunst nicht auf. Die erste und einzige Gelegenheit, mit dem Gluckschen Musikdrama nähere Fühlung zu gewinnen, war damit verpaßt.

Einen Erfolg als Komponist sollte er indessen in Paris doch noch haben. Mit Le Gros hatte er zwar nach der Angelegenheit der Sinfonie concertante den Verkehr abgebrochen, traf ihn aber Anfang Juni bei Raaff wieder, der in demselben Hause wohnte. Dabei entschuldigte sich jener aufs höflichste und forderte ihn abermals auf, eine Sinfonie für das Concert spirituel zu schreiben. Mozart konnte nicht widerstehen; schon am 12. Juni spielte er die neue Sinfonie (K.-V. 297, S. VIII. 31) dem Grafen Sickingen und Raaff vor:

Sie hat allen beeden überaus wohlgefallen. Ich bin auch sehr wohl damit zufrieden. Ob es aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran; dann, wem wird sie nicht gefallen? Den wenigen gescheidten Franzosen, die da sind, stehe ich gut dafür, daß sie gefällt; den Dummen, — da sehe ich kein großes Unglück, wenn sie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Esel auch etwas darin finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus! Was Teufel! ich merke keinen Unterschied — sie fangen halt auch zugleich an — wie in anderen Orten. Das ist zum Lachen[1].

Allein die Sinfonie gefiel allgemein ganz außerordentlich, wie er meldete (3. Juli 1778)[2]:

Am Frohnleichnamstage wurde sie mit allem Applauso aufgeführt. Es ist auch, so viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon

[1] B I 199 f. Der imposante Eindruck, den das präzise Einsetzen eines starken Orchesters im Tutti machte, hatte dieses Stichwort veranlaßt. Raaff hatte ihm darüber noch ein bekanntes Bonmot von Dall' Abaco erzählt. „Er ist von einem Franzosen in München oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? — Oui. — Que dites vous du premier coup d'archet? avez-vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment, le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'a donné plus de plaisir«.
[2] B I 202.

geschehen. Sie hat also ausnehmend gefallen. Bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein Lebtag nichts Schlechteres gehört, Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 Mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. Mir war wahrlich ganz bang, ich hätte sie gern noch einmal probirt; aber weil man allzeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich mußte also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber Abends gut Wetter und ich entschloß mich endlich, mit dem Vorsatz, daß, wenn es so schlecht gieng wie bey der Prob, ich gewiß aufs Orchestre gehen werde, und dem Hrn. La Houssaye, erstem Violin, die Violin aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu seiner höchsten Ehre und Glory ist, und ecce! die Sinfonie fing an. Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte; alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein großes Applaudissement. — Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die letzt noch einmal an, da gings nun da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ich mit den 2 Violinen allein piano nur acht Tact an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beym Piano sch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatschen war Eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein guts Gefrornes, bat den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.

Jetzt schmolz auch das Eis bei Le Gros. Mozart hat für seine Konzerte nicht allein noch eine Sinfonie geschrieben (Brief an den Vater vom 11. September; höchstwahrscheinlich handelt es sich um die „Ouvertüre" in B dur (K.-V. Anh. 8, I.)[1], sondern erhielt sogar den Auftrag, für die nächsten Fasten ein französisches Oratorium zu schreiben. Nur das Andante der D dur-sinfonie wollte Le Gros nicht recht gefallen, weil es zuviel moduliere und zu lang sei. Mozart war zwar anderer Ansicht, ersetzte aber doch Le Gros zu Gefallen den Satz

[1] B I 249. Die zweite wurde am 8. September aufgeführt. Das wird in der Ankündigung dieses Konzerts im Journal de Paris bestätigt (vgl. Wilder, Mozart S. 115), auch schreibt Mozart am 3. Oktober, er habe die beiden Ouvertüren (d. h. Sinfonien) und die Sinfonie Concertante an Le Gros verkauft. Die B dur-Ouvertüre fand J. Tiersot in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums in Stimmen auf »à l'imprimerie du Conservatoire Faubourg Poissonnière«, Köchel, Th. Verz. 1905, S. 599.

durch einen neuen, der ihm nun auch selbst besser gefiel[1], und mit diesem wurde die Sinfonie am 15. August wiederholt.

Auch die in Mannheim angefangene Reihe von Violinsonaten (S. 623) wurde jetzt auf ein volles halbes Dutzend gebracht. Sicher ist die in E moll (K.-V. 304, S. XVIII. 28 mit der Aufschrift à Paris), höchstwahrscheinlich aber auch die in D dur (K.-V. 306, S. XVIII. 30)[2] in Paris entstanden, und Mozart bemühte sich eifrig um einen gut zahlenden Verleger[3]. Auch die Klaviersonate in A moll (K.-V. 310, S. XX. 8) ist mit Sicherheit in die Pariser Zeit zu setzen[4], außerdem spricht Mozart in einem Briefe an die Schwester vom 20. Juli[5] noch von „einigen Sonaten für Klavier allein", die er ihr schicken will. Er muß also in Paris noch mehr Sonaten komponiert haben. Nun redet er in einem Briefe vom 9. Juni 1784 von drei Klaviersonaten „so ich einmal meiner Schwester geschickt habe, die erste ex C, die andere ex A und die dritte ex F" (K.-V. 330—332, S. XX, 10—12)[6]. Der Schluß ist also nicht von der Hand zu weisen, daß diese drei Sonaten ebenfalls in Paris und nicht etwa erst im folgenden Jahre entstanden sind[7], was auch durch den Stil, namentlich der A dur-Sonate, bestätigt wird. Endlich spricht Mozart von einem Praeambulum, das er seiner Schwester zum Namenstag komponiert habe (Brief vom 20. Juli), „kein Praeludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern nur so ein Capriccio um das Klavier zu probieren"[8]. Ob das freilich K.-V. 395 ist[9], scheint im Hinblick auf den Stil dieses Werkes mindestens fraglich, dagegen ist sehr wahrscheinlich, daß die drei Variationenwerke über die französischen Arietten Lison dormait, Ah! vous dirai-je, maman und La belle

[1] B I 212. [2] Der letzte Satz ist im Hochformat als Andante grazioso e con moto angefangen, durchstrichen und dann im Querformat als Allegretto von neuem geschrieben und zu Ende gebracht worden. [3] Brief des Vaters an Breitkopf (10. August 1781): „Die der Kurfürstin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten sind vom Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm sie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freie Dedikation. Vgl. S. 623. [4] Nach Nottebohm lautete die Überschrift des Autographs »di Wolfgango Amadeo Mozart. Paris 1778" (K.-V. 310 Anm.) [5] B I 220. [6] B II 259. [7] Dieser Ansicht sind auch WSF II 406, während Jahn und Köchel die — übrigens zusammen erschienenen — Werke ins Jahr 1779 setzen. [8] B I 220. [9] WSF II 406. Deiters (bei Jahn II⁴ 165) denkt dabei an eines der im Brief vom 10. Oktober 1777 erwähnten »4 Préambules«. Dazu will indessen die Erklärung, die Mozart selbst (B I 221) zu K.-V. 395 gibt, nicht stimmen.

Française (K.-V. 264—265, 353, S. XXI. 5, 6, 8) in Paris entstanden sind[1], wo sich die »thèmes variés« schon damals großer Beliebtheit erfreuten. Endlich stammt die Szene (Rezitativ und Arie) Popoli di Tessaglia für Sopran aus Calsabigis Alceste aus dem Juli dieses Jahres, jedenfalls in ihrer ersten Hälfte[2].

Mitten in dieser Tätigkeit traf Mozart noch ein besonders schwerer Schlag persönlicher Natur. Seine Mutter hatte bald nach der Ankunft in Paris zu kränkeln begonnen, woran die ungesunde Wohnung und magere Kost im »Hotel des quatre fils Aymon in der rue du gros Cheneth« die Hauptschuld trug. Schon im Mai war sie drei Wochen krank gewesen und dachte daran, nach ihrer Genesung ein anderes Quartier mit eigener Küchenführung zu nehmen. Allein im Juni erkrankte sie von Neuem; sie ließ sich zur Ader und schrieb dann noch selbst ihrem Manne, sie fühle sich trotz Schmerzen im Arm und in den Augen gesund (12. Juni 1778). Gleich darauf verschlimmerte sich ihr Zustand jedoch bedenklich. Die Kunst des von Grimm gesandten Arztes erwies sich als machtlos, und nach vierzehn angstvollen Tagen, die Wolfgang am Krankenlager zugebracht hatte, sah er die Mutter am Abend des 3. Juli sanft verscheiden[3]. Sein einziger Beistand in dieser schweren Zeit war ein Musiker namens Heina gewesen, ein alter Bekannter seines Vaters, der mit seiner Frau auch die Mutter in ihrer Einsamkeit öfter besucht hatte. Als Wolfgang den ersten Schmerz überwunden hatte, war sein erster Gedanke sein völlig ahnungsloser Vater. Um ihn vorzubereiten, schrieb er ihm von einer schweren Erkrankung der Mutter, zugleich aber teilte er dem treuen Freunde Bullinger die volle Wahrheit mit und bat ihn, den Vater auf möglichst schonende Weise davon in Kenntnis zu setzen. Einige Tage darauf schrieb er dann ausführlich an ihn, sprach ihm Trost zu und suchte ihn durch einen genauen Bericht über seine Lage zu beruhigen. Diese Briefe[4] sind ein neues schönes Zeugnis für die innige und wahre Liebe, die im Mozartschen Hause Eltern und Kinder mit einander verband, und nicht minder für Wolfgangs feinen Herzenstakt. Seine Trostgründe und die Art, wie er sie ausspricht, sind zwar mehr von

[1] WSF II 405 f. [2] Vgl. M. Friedländer, Göthe-Jahrbuch 12, 1891, S. 108. [3] Den Totenschein s. Beil. I 7. [4] Von dem Briefe an Bullinger (3. Juli, B I 204 ff.) vgl. das Faksimile am Schluß dieses Bandes. Die Briefe an den Vater vom 3. und 9. Juli findet man B I 200 ff. und 206 ff., den Brief des Vaters vom 13. Juli B IV 51 ff.

der väterlichen Erziehung eingegeben als von eigener Lebenserfahrung, waren aber gerade deswegen dem Vater gegenüber berechtigt und wahr. Der schwere Verlust trug dazu bei, den Jüngling zum Manne reifen zu lassen: bei allem echten Schmerz sieht er doch mit männlichem Blick in die Zukunft und denkt vor allem an die Erhaltung und Beruhigung von Vater und Schwester. So schreibt er am 31. Juli[1]:

So traurig mich Ihr Brief machte, so war ich doch ganz außer mir für Freude, als ich vernahm, daß Sie alles so nahmen wie es zu nehmen ist — und ich folglich wegen meinem besten Vater und liebsten Schwester außer Sorge seyn kann. Sobald ich Ihren Brief ausgelesen hatte, so war auch das erste, daß ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für diese Gnad dankte. — — Jetzt, Gott Lob und Dank, bin ich ganz frisch und gesund, nur bisweilen habe ich so melancholische Anfälle — da komme ich aber am leichtesten davon durch Briefe, die ich schreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf.

Er wußte wohl, daß den Vater nunmehr die Sorge um ihn doppelt schwer drücken mußte, und es ist rührend zu verfolgen, wie er ihm in den nächsten Briefen durch eingehende Berichte von seinem Tun und Treiben über seinen Kummer hinwegzuhelfen sucht; alle die kleinen Empfindlichkeiten von früher sind geschwunden und sogar die Handschrift, deren Vernachlässigung der Vater getadelt hatte, ist sichtlich sorgfältiger geworden.

Als die Mutter starb, war Wolfgang ganz allein, denn die Mannheimer Freunde waren bereits abgereist. Da nahmen ihn Grimm und seine Freundin Mad. d'Epinay[2] in ihrem Hause und an ihrer Tafel auf, was er um so williger annahm, als er damit weder nennenswerte Ausgaben noch sonstige Unbequemlichkeiten verursachte.

[1] B I 232. [2] Ein wunderliches Schicksal führte hier den jungen deutschen Musiker mit einer der typischsten Vertreterinnen jenes Hetärentums zusammen, das der damaligen französischen Gesellschaft seinen Stempel aufgedrückt hat. Die nicht sehr schöne, aber geistreiche Frau, die mit Rousseau und Voltaire befreundet war, war nach ihrer Ehe mit einem liederlichen Gatten durch verschiedene Hände gegangen, bis sie sich schließlich an Grimm anschloß, der sich ihr gleich mit einem übertriebenen Lobe ihrer Kompositionen genähert hatte. Von ihren Memoiren sagt Ste.-Beuve (Lundis II 190): »ils ne sont pas un ouvrage, ils sont une époque«. Sie wurden 1864 von P. Boiteau in Paris herausgegeben, vgl. auch die Lebensgeschichte der Mme. d'Epinay von Perey und Maugras, Paris 1882 ff., und K. Toth, Französisches Salonleben um Ch. Pinot Duclos, Wien 1918. „Ich schreibe dieses im Hause der Mad. d'Epinay und des Mr. Grimm, wo ich nun logire, ein hübsches Zimmerl mit einer sehr angenehmen Aussicht habe und, wie es nur immer mein Zustand zuläßt, vergnügt bin." Brief vom 9. Juli (B I 207).

Er fand sich sogar genötigt, Grimm mitunter um ein Darlehen anzugehen, das schließlich „bröcklweis" die Höhe von 15 Louisd'or erreichte; indessen drängte Grimm, wie Mozart dem Vater beruhigend schreibt, durchaus nicht mit der Rückzahlung.

Dagegen steigerte dieser enge persönliche Verkehr Mozarts Kritik an seinem Gönner und sein Mißtrauen gegen ihn von Tag zu Tag. Die beiden verstanden sich immer weniger: Grimm wiederholte seine alten Versuche, Mozart als Menschen und Künstler auf die ihm allein richtig scheinende Bahn zu bringen, Mozart aber sah gerade darin eine Beleidigung und war zudem von dem im Hause Grimms herrschenden Tone je länger je weniger erbaut. Die ganze Kluft der Anschauungen zeigte sich bei dem am 30. Mai erfolgten Tode Voltaires. Für Grimm war er ein Ereignis allerersten Ranges, Mozart dagegen berichtet darüber seinem Vater am 3. Juli ganz einfach: „Daß der gottlose und Erzspitzbub Voltaire sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepiert ist — das ist der Lohn!" Auch hier wirkt die Salzburger religiöse Erziehung deutlich nach[1].

Es war unter diesen Umständen kein Wunder, wenn in Wolfgang die Sehnsucht, Paris zu verlassen immer stärker wurde. Auch der Vater teilte seit dem Tode der Mutter diesen Wunsch, wenn auch aus ganz andern Gründen: er fürchtete, der Sohn möchte nunmehr, des mütterlichen Beistandes beraubt, in üble Gesellschaft geraten. Das war nun allerdings unbegründet, wohl aber waren die Pariser Mißerfolge und Kümmernisse schuld daran, daß ein anderes Bild lockender als je wieder in Wolfgangs Seele aufstieg, Aloysia Weber, zumal seit er in Raaffe inen Vertrauten in dieser Herzensangelegenheit gewonnen hatte. Schon Ende Juni treffen wir ihn in eifrigem Briefwechsel mit ihrem Vater Fridolin Weber in Mannheim. Den äußeren Anlaß bildete die in Aussicht stehende Verlegung des dortigen Hofes nach München. Den Mitgliedern der Hofmusik war anheimgestellt worden, ob sie dem Hofe nach München folgen oder bei gleichem Gehalt in Mannheim bleiben wollten. Der Vater Weber klagte Mozart sein Leid, daß er bei seiner zerrütteten Vermögenslage wohl schwerlich nach München würde übersiedeln können; auch erfuhr Mozart von allerlei Kränkungen, die Aloysia von Seiten ihrer Feinde erlitten hatte. Da erwachte in ihm die alte, innige Anteilnahme an

[1] B I 203. Daß sich die Stelle auf den Mangel des kirchlichen Segens bezieht (Schurig, Mozart I 480), ist nicht bewiesen.

dem Lose der Familie aufs Neue. Freilich beschränkt er sich jetzt, besonnener als vordem, auf die Rolle des wohlmeinenden Beraters und Warners; er rät Aloysia sowohl von dem unsicheren Paris ab, als auch von einem Engagement in Mainz, da die dort gastierende Seylersche Truppe kein Platz für ihr Talent sei usw. Der ganze, außergewöhnlich warme Ton des Briefes lehrt deutlich, daß die alten Hoffnungen keineswegs begraben waren; „wenn ich keinen Vater und Schwester hätte", schließt er, „für welche ich mehr leben muß als für mich, für dessen Unterhalt ich sorgen muß, so wollte ich mit größter Freude mein Schicksal gänzlich vernachlässigen und nur ganz allein auf das Ihrige bedacht seyn, denn Ihr Wohlsein, Ihr Vergnügen, Ihr Glück macht, wenn ich für mich allein denken darf, mein ganzes Glück aus"[1].

Dagegen hoffte er, durch eine Anstellung als Kurfürstlich bayrischer Kapellmeister seinem Ziele, der Vereinigung mit Aloysia, näher zu kommen. Der Brief an sie vom 30. Juli läßt seine Herzensnot deutlich durchblicken: „ich werde meine Ruhe nicht eher wiederfinden, als bis ich die Gewißheit habe, daß Ihren Leistungen Gerechtigkeit widerfährt. Das größte Glück aber wird mir der Tag bringen, an dem mir die höchste Freude zu teil werden wird, Sie wiederzusehen und von ganzen Herzen zu umarmen. Das ist das höchste Ziel meines Sehnens und Verlangens, nur in diesem Zeichen und Wunsch finde ich Trost und Frieden"[2].

Dem Vater gegenüber ließ er natürlich diese geheimen Wünsche vollständig hinter der Absicht auf das Kapellmeisteramt zurücktreten[3]. Damit war Leopold auch einverstanden und setzte dafür sogar noch einmal Padre Martini in Bewegung. Die Aussichten schienen günstig, die kurfürstliche Kapelle war Mozart durchaus wohlgesinnt. Graf Sickingen verhieß seine Unterstützung, und in München tat infolge von Holzbauers hohem Alter ein jüngerer Kapellmeister und Opernkomponist dringend not. Da machte der drohende Krieg wieder alles

[1] Erhalten sind von Mozarts Briefen nur der an Fridolin Weber vom 29. und der an Aloysia vom 30. Juli 1778 (B I 222 ff., vgl. Friedländer a. a. O.).
[2] B I 229 ff. (in italienischer Sprache).
[3] Nur der Brief vom 3. Juli (B I 203) enthält einige dunkle Andeutungen: „ich habe etwas im Kopf, dafür ich Gott täglich bitte. Ist es sein göttlicher Wille so, so wird es geschehen, wo nicht, so bin ich auch zufrieden, ich habe dann aufs Wenigste doch das Meinige getan. Wenn dies dann alles in Ordnung ist und so geschieht wie ich es wünsche, dann müssen Sie erst das Ihrige dazu tun, sonst wäre das ganze Werk unvollkommen, ich hoffe auch von ihrer Güte, daß Sie es gewiß tun werden."

ungewiß, und jetzt konnte sich Wolfgang doch nicht enthalten, dem Vater seine Sorge um die Webersche Familie mitzuteilen und sie ihm angelegentlich zu empfehlen. Die Antwort (27. Aug. 1778) lautete sehr kategorisch, derartige Gedanken seien nicht am Platze, solange er nicht für sich und die Seinigen gesorgt habe, und da zunächst alle hochfliegenden Pläne eben nur Luftschlösser seien, so müsse er in Paris solange ausharren, bis irgendwelche Entscheidung gefallen sei.

Sie fiel denn auch bald darauf, freilich ganz anders als Wolfgang es sich gedacht hatte, nämlich zu Gunsten von — Salzburg. Dort hatte Bullinger nach Adlgassers jähem Tode unter der Hand erfahren, daß der Hof nicht abgeneigt sei, Wolfgang mit einem Monatsgehalt von 50 fl. als Organisten und Konzertmeister wieder anzustellen, später könne er wohl auch Kapellmeister werden, indessen könne der erste Schritt nicht vom Fürsten ausgehen. Der kluge Leopold durchschaute sofort die Verlegenheit, in der man sich befand, und beschloß, sie nach Kräften zu des Sohnes Vorteil auszunützen. Er berichtete diesem von einer Unterredung mit dem Domherrn Grafen Joseph Starhemberg, bei der er sich nach des Sohnes Ausdruck „meisterlich wie ein Ulissus" hielt (29 Juni 1778)[1]. Nachdem der Graf längere Zeit recht ungeschickt um die Sache herumgeredet hatte, platzte er schließlich los:

Ihr Herr Sohn sollte halt itzt hier seyn! — Bravo! aufgesessen! dachte ich; Schade, daß dieser Mann nicht ein großer Staats-Minister und Abgesandter ist! — Dann sagte ich ihm: wir wollen recht aufrichtig sprechen, und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergaß nichts herauszusagen, was alles vorbey gegangen, so daß sein Bruder ganz erstaunte, und er selbst aber nichts anders sagen konnte, als daß alles die gründliche Wahrheit wäre. Wir kamen auf alles von der ganzen Musik — ich erklärte ihm alles von der Brust heraus, — und er erkannte, daß alles die vollkommene Wahrheit wäre, und sagte endlich seinem Bruder, daß alle Fremde, die an den Salzburgischen Hof gekommen, nichts anders als den jungen Mozart bewundert hätten. Er wollte mich immer bereden, daß ich an meinen Sohn deßwegen schreiben sollte; ich sagte ihm aber, daß ich dieses nicht thun könnte, daß es eine vergebliche Arbeit wäre, daß mein Sohn über einen solchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, daß ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben sollte, überschreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgassers würde nicht einmal eine Antwort zu hoffen seyn. Ja, wenn Se. Hochfürstl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben sich entschließen könnten, so stünde noch gar sehr zu zweifeln,

[1] B IV 43 ff.

ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus seinem Hause, denn sie gingen auf die Reitschule, ich begleitete sie, und wir sprachen immer von dieser Sache, ich blieb dabey, was ich oben gesagt hatte, — er blieb dabey, daß er für meinen Sohn allein eingenommen wäre.

Nun müßt Ihr wissen, daß der Fürst keinen guten Organisten bekommt, der auch ein guter Clavierspieler ist; daß er jetzt sagt (aber nur zu seinen Lieblingen), daß Beecké ein Charlatan und Schwänkmacher sey, daß der Mozart Alle weit übertreffe; also möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er ist, als einen Andern fürs theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren versprechen, da deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhm, daß kein Mensch besser Lection zu geben im Stande ist. — Hier liegt nun der Haas im Pfeffer! Ich schreibe aber alles dieses nicht in der Absicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, daß Du nach Salzburg zurückkehren solltest — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbischofs, ich habe auch mit der Gräfin[1] kein Wort gesprochen, sondern vermeide vielmehr die Gelegenheit, mit ihr zusammen zu kommen; da sie das mindeste Wort für Willfährigkeit und Ansuchen aufnehmen möchte. Sie müssen kommen — und um etwas einzugehen, müßten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden, und das ist nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muß nichts verreden, als das Nasenabbeißen.

Wolfgang, dem Salzburg noch schrecklicher war als Paris, antwortete darauf nur mit einem derben Ausfall auf die „grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique" in Salzburg. Als jedoch zu gleicher Zeit wie die Mutter auch der alte Kapellmeister Lolli (S. 5) starb, wurde die Salzburger Frage brennend, und jetzt begann auch Leopold aus seiner Zurückhaltung herauszutreten. Nach dem Tode der Mutter erwachte in ihm aufs Neue der alte Drang, den Sohn in gesicherter Stellung in seiner Nähe zu haben, und so mußte der gute Bullinger die schwere Aufgabe übernehmen, Wolfgangs gründlichen Widerwillen zu besiegen. Er schrieb ihm, die Bedingungen, unter denen er jetzt in Salzburg angestellt werden könne, seien so günstig, daß er es den Seinen schuldig sei, darauf einzugehen; schließlich sei Salzburg trotz seiner Kleinheit doch ein Ort, an dem es sich leben lasse; außerdem beabsichtige der Erzbischof, neben Frau Haydn noch eine andere Sängerin anzustellen, sodaß die Berufung Aloysia Webers nicht ausgeschlossen sei. Nun sprach sich Wolfgang offen gegen Bullinger aus (7. Aug. 1778)[2]:

[1] M. Franziska, Gräfin von Wallis (geb. 1746), die Schwester des Erzbischofs, hatte in einem Seitenflügel der fürstlichen Residenz dem Dome gegenüber eine eigene Hofhaltung. [2] B I 242.

Sie wissen, wie mir Salzburg verhaßt ist! nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich alldort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so ein Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! Aber lassen wir nun alles gut seyn — es soll sich alles so schicken, daß wir gut leben können; gut leben und vergnügt leben ist zweyerley, und das letztere würde ich (ohne Hexerey) nicht können; — es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! — — Mir wird es allzeit das größte Vergnügen seyn, meinen liebsten Vater und liebste Schwester zu umarmen und zwar je ehender, je lieber; aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt seyn würde, wenns wo anderst geschehe, weil ich überall mehr Hoffnung habe, vergnügt und glücklich leben zu können.

Nicht weil Salzburg ein kleiner Ort sei, scheue er sich vor der Rückkehr, sondern weil es kein Ort für sein Talent sei: die Musiker stünden dort in keinem Ansehen, es fehlten Theater und Oper, und nun folgt eine ingrimmige Satire auf die gesamten Salzburger Musikverhältnisse.

Unterdessen hatte sich auch der Vater dem Erzbischof in einer Bittschrift bezüglich der Lollischen Stelle in Erinnerung gebracht und berichtet dem Sohne von einer Unterredung mit der Gräfin (27. Aug.)[1]:

Endlich fragte sie mich, ob Du denn nicht kommen würdest, wenn mir der Erzbischof den Lolli'schen Gehalt und Dir den Adlgasser'schen geben würde, welches, da ich es schon vorher berechnet hatte, zusammen jährlich 1000 fl. beträgt; so konnte ich nichts anders thun, als antworten, daß ich keinen Zweifel hätte, daß Du dieses, wenn es geschehen würde, mir zu Liebe annehmen würdest, indem sie noch beysetzte, daß nicht der geringste Zweifel wäre, daß Dich der Erzbischof alle 2 Jahre nach Italien reisen ließe, indem er selbst immer behauptet, daß man von Zeit zu Zeit wieder etwas hören muß, und daß er Dich mit guten Recommandations-Briefen versehen würde. Würde dieses geschehen, so könnte ich sichere Rechnung machen, daß wir alle Monate 115 fl. wenigstens, und wie es jetzt ist, mehr als 120 fl. monatlich gewisse Einkünfte hätten. — — Auf diese Art stünden wir besser, als an jedem andern Ort, wo es ums Doppelte theurer ist, und wenn man aufs Geld nicht so genau schauen darf, so kann man sich schon Unterhaltungen verschaffen. Allein der Hauptpunkt ist, daß ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiß, wie schwer dem Fürsten ein solcher Entschluß ankommen würde. Daß es der Gräfin ihr ganzer Ernst und Wunsch ist, darfst Du gar nicht zweifeln, und daß der alte Arco, der Graf Starhemberg und der Bischof von Königgrätz dieses mit guter Art durchzubringen wünschen, hat seine Richtigkeit. Es hat aber

[1] B IV 80f.

seine Ursachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tausend Mal sage: die Gräfin fürchtet und auch der alte Arco, daß auch ich fortgehe. Sie haben Niemand zur Unterweisung auf dem Clavier; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, wen, und wann sie sodann Jemand bekommen, und sollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten 12 Lectionen geben, da man andern Ortes 2 und 3 Ducaten bezahlt? — Das setzt sie alle in Verlegenheit. Allein, wie ich schon gesagt habe, ich mache keine Rechnung darauf, weil ich den Erzbischof kenne: obwohl es gewiß ist, daß er Dich im Herzen zu haben wünschte, so kann er doch zu keinem Entschluß kommen, absonderlich, wenn er geben soll.

Auf dieses Schreiben ging Wolfgang wiederum nicht ein. Da liefen von Salzburg mit einem Male bestimmte Anerbietungen ein (Brief Leopolds vom 31. Aug.)[1]:

Du bist nicht gern in Paris, und ich finde, daß Du eben nicht gar Unrecht hast. Bis itzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängstigt, und ich mußte trotz einem Minister eine sehr kützliche Rolle spielen, da ich bey aller meiner Herzensangst mich lustig anstellen mußte, um Jedermann glauben zu machen, als wärest Du in den besten Umständen und hättest Geld im Überflusse, ob ich gleich das Gegentheil weiß. Ich verzweifelte fast, so, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weißt, nach dem Schritt, den wir gethan, von dem Hochmuth des Fürsten wenig zu hoffen, und ihm Deine schnelle Abdankung zu sehr aufs Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushalten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbischof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du hast 500 fl.; sondern er hat sich noch entschuldigt, daß er Dich jetzt ohnmöglich zum Kapellmeister machen könnte, Du solltest aber, wenn es mir zu mühsam wäre, oder wenn ich außer Stande wäre, in meine Stelle unterdessen einrücken; er hätte immer Dir eine bessere Besoldung zugedacht ꝛc. — mit einem Worte, zu meinem Erstaunen, die höflichste Entschuldigung. Noch mehr! Dem Paris[2] hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehrsten Dienste verrichten muß, und Du wirst als Concertmeister wie vorhero decretirt werden. Wir kommen itzt also vom Zahlamte, wie ich Dir schon geschrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubst, daß ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubst, daß ich Dein Bestes besorge, — und ob Du mich todt oder beym Leben erhalten willst. Ich habe alles ausgedacht. Der Erzbischof hat sich erkläret, daß er, wenn Du eine Opera schreiben willst, Dich, wo es immer ist, hinreisen lasse; er sagte zur Entschuldigung der vorm Jahr uns versagten Reise, daß er es nicht leiden könne, wenn man so ins Betteln herum reise. Nun bist Du in Salzburg im Mittelpunkt zwischen München, Wien

[1] B IV 85ff. [2] Anton Paris war der dritte Hoforganist in Salzburg.

und Italien. Du kannst leichter in München eine Opera zu schreiben bekommen, als in Dienst kommen; denn deutsche Opera-Componisten, wo sind sie? Und wie viele? — Nach des Churfürsten Tod ist alles dienstlos, und da entsteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken[1] ist kein großer Liebhaber der Musik. Nun will ich aber nicht, daß Du eher von Paris abreisest, bis ich nicht das Decret unterschrieben in Händen habe, weil der Fürst heute früh auf Laufen ist. — Die Mlle. Weber sticht den Fürsten und Alle erstaunlich: sie werden sie absolute hören wollen, da sollen sie bey uns wohnen. Mir scheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache besser für sie einleiten, wenn sie mir folgen wollen. Du mußt [ihr] hier recht das Wort reden, denn zum Kastraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen. — — — Mein nächster Brief wird Dir sagen, daß Du abreisen sollst.

Jetzt fügte sich Wolfgang, wenn auch schweren Herzens. „Als ich Ihren Brief durchlas", schreibt er (11. Sept.)[2], „zitterte ich vor Freude, denn ich sah mich schon in Ihren Armen. Es ist wahr, Sie werden es mir selbst gestehen, daß es kein großes Glück ist, was ich da mache, aber wenn ich mir vorstelle daß ich Sie, liebster Vater, und meine liebe Schwester ganz von Herzen küsse, so kenne ich kein anderes Glück nicht". Freilich hat er gegen die Salzburger Musikpflege nach wie vor viel auf dem Herzen; nur die Aussicht, alle zwei Jahre eine Kunstreise zu machen, habe ihn zur Annahme der Stellung bewogen. „Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht — aber ein Mensch von superieurem Talent (welches ich mir selbst, ohne gottlos zu sein, nicht absprechen kann) wird schlecht, wenn er immer in dem nämlichen Ort bleibt." Die Aussicht auf ein Wiedersehen mit der Weberin erfüllt ihn mit größter Freude, ja er hat bereits Angst, sie könnte in Schweitzers „Rosemunde" ihrer ungünstig liegenden Partie halber nicht gefallen, und bittet den Vater inständig, solange er selbst noch nicht dort sei, sein Möglichstes für die Freundin zu tun. Vorerst möge er ihm erlauben, die Weberischen auf der Rückreise in Mannheim zu besuchen.

Der Vater fuhr angelegentlich fort, dem Sohne die von ihm getroffene Entscheidung als die richtige hinzustellen (3. Sept.)[3]. Die Hoffnung auf einen deutschen Opernauftrag von München werde dadurch keineswegs gemindert, überhaupt lasse die neue Stelle Wolf-

[1] Der Thronfolger, nachmalige König Max I. [2] B I 248f. [3] B IV 87ff.

gang alle Muße fürs „Studieren und Spekulieren". Auch sei sein Platz bei den Hofmusiken jetzt nicht mehr wie früher an der Geige, sondern am Klavier bei der Direktion — ein Punkt, auf den Wolfgang allerdings ganz besonderen Wert legte — nur gelegentlich werde er wohl, und dann hoffentlich nicht ungern, in den Hofkonzerten, sozusagen als Liebhaber, die Geige zur Hand nehmen müssen. Zudem dauerten diese Musiken nur von 7 bis 8¼ Uhr, da meistens nur vier Stücke gemacht würden, eine Sinfonie, eine Arie, eine Sinfonie oder ein Konzert und eine Arie (17. Sept.)[1]. Auch auf Geselligkeit und Unterhaltung könnten sie jetzt, da sie nicht mehr jeden Kreuzer ansehen müßten, mehr Bedacht nehmen. Freilich, mehr als alle Aussicht auf Bälle, Komödie und Bölzlschießen lockte den Sohn, das wußte Leopold wohl, die Hoffnung auf Aloysia. Auch hierin kommt er ihm jetzt überraschend entgegen, verspricht ihr Auftreten in Salzburg mit allen Kräften zu fördern und schreibt geradezu (3. Sept.)[2]: „Was die Mlle. Weber anbetrifft, so darfst Du gar nicht glauben als hätte ich etwas gegen diese Bekanntschaft. Alle jungen Leute müssen am Narrenseil laufen. Du kannst wie itzt, Deinen Briefwechsel fortsetzen, ich werde Dich gar nicht darum fragen, noch weniger etwas zu lesen verlangen. Noch mehr, ich will Dir selbst einen Rat geben. Du hast bekannte Leute genug hier, Du kannst die Weberischen Briefe an jemand andern adressieren lassen und unter der Hand erhalten, wenn Du Dich vor meinem Vorwitz nicht gesichert glaubst". Durch diese beißende Ironie fühlte sich Wolfgang begreiflicher Weise empfindlich verletzt. Er schreibt dem Vater (15. Okt.), wie das „arme Mädl" sich um ihn gehärmt habe, als sie in Mannheim infolge des Verlustes eines seiner Briefe in größter Angst um ihn gewesen seien; „Sie werden lachen? — ich nicht. Mich rührt es, ich kann nicht dafür"[3]. Zugleich hatte er erfahren, daß Aloysia mit einem ansehnlichen Gehalt[4] in München als Opernsängerin angestellt worden sei. Einfach und wahr spricht er seine gemischten Gefühle darüber aus:[5]

Daß die Mlle. Weber, oder vielmehr meine liebe Weberin, Besoldung bekommen und man ihr also endlich Gerechtigkeit hat widerfahren lassen,

[1] B IV 101. [2] B IV 90 f. [3] B I 259. [4] Aloysia erhielt einen Gehalt von 1000 fl., der Vater 400 fl. und als Souffleur noch 200 fl., wie Mozart nachher in Mannheim erfuhr. Vgl. auch den Brief des Vaters vom 24. September 1778 (B IV 105). [5] B I 259.

hat mich so sehr erfreuet, wie man es von einem, der allen Anteil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle sie Ihnen noch immer aufs Beste; doch was ich so sehr gewunschen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nämlich sie in Salzburgerische Dienste zu bringen, denn das, was sie oben hat, giebt ihr der Erzbischof nicht. Alles was möglich, ist etwa daß sie auf einige Zeit nach Salzburg kommt, eine Opera zu singen.

Zugleich erwachten auf diese Nachricht nochmals die alte Sehnsucht nach einer Anstellung am bayrischen Hofe und der alte Haß auf Salzburg. Ja, er will sogar auf den Erzbischof durch höhere Gehaltsansprüche einen Druck ausüben (12. Nov. 1778)[1]:

Ich bitte Sie liebster Vater, machen Sie sich diese Sache zu Salzburg zu Nutzen und reden Sie so viel und stark, daß der Erzbischof glaubt, ich werde vielleicht nicht kommen und sich resolviert mir bessern Gehalt zu geben, denn, hören Sie, ich kann nicht mit ruhigem Gemüth darauf denken. Der Erzbischof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sklaverey in Salzburg! Wie ich sage, ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke, Ihnen eine Visite zu machen, aber lauter Verdruß und Angst, wenn ich mich wieder in diesem Bettelhof sehe. Der Erzbischof darf mit mir gar noch nicht den Großen, wie er es gewohnt war, zu spielen anfangen — es ist gar nicht unmöglich, daß ich ihm eine Nase drehe!

Ja, die Aussicht auf Salzburg ließ ihm sogar sein Los in Paris in rosigerem Lichte erscheinen. Nachdem die Abreise einmal beschlossen war, drängte Grimm darauf, daß er in acht Tagen reisefertig sein sollte. Das erregte schon Wolfgangs Unwillen, er hatte noch Honorarforderungen an Le Gros und den Herzog von Guines und behauptete, er müsse noch sechs Trios machen, die gut bezahlt würden, seine im Stich befindlichen Sonaten korrigieren[2] und endlich die nach Paris mitgebrachten Kompositionen verkaufen. Ja sogar Grimms Anerbieten, die Reise nach Straßburg zu bezahlen, in dem der Vater mit Recht

[1] B I 269. [2] Dem Stecher seiner Sonaten hoffte er für bares Geld seine drei Klavierkonzerte (S. XVI. 6. 8. 9), und womöglich die sechs schweren Klaviersonaten (S. XX. 1—6) zu verkaufen. Ob es gelang, ist nicht bekannt, gestochen scheinen sie wenigstens nicht zu sein. Der Vater gab ihm noch den guten Rat, sich mit den Pariser Verlegern auch für die Zukunft die Verbindung zu sichern. In einem Briefe an Breitkopf (10. August 1781) erwähnt er Trois airs variés pour le clavecin ou Fortepiano, in Paris bei Heyna gestochen. Dies sind die Variationen über Fischers Menuett (S. XXI. 3), über ein Thema aus Salieris Fiera di Venezia »Mio caro Adone« (S. XXI. 4), in einem Briefe des Vaters 28. Dezember 1778 erwähnt, und über Je suis Lindor aus Beaumarchais Barbier de Seville (S. XXI. 9).

einen Freundschaftsbeweis erblickte, legte er in seiner üblen Laune als Falschheit aus. Noch am 15. Okt. berichtet er dem Vater aus Straßburg, die Reise nach Salzburg sei die größte Narrheit von der Welt, und den gewichtigen Gegenvorstellungen seiner Freunde hatte er nur die Liebe zu seinem Vater entgegenzusetzen gehabt:[1]

Und ich dachte bey mir selbst: ja, wenn ich nicht soviel Verdruß in dem Hause wo ich logirte hätte ausstehen müssen, und wenn das Ding nicht so wie ein Donnerwetter aufeinander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich Sie gewiß recht gebeten haben würde, noch auf einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu lassen; ich versichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlanget haben und Sie gewiß aus Ihren Schulden gerissen haben. Nun ist es aber schon so; — glauben Sie nur nicht, daß es mich reuet, denn nur Sie, liebster Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg versüßen, und Sie werden es auch thun, ich bin dessen versichert; doch muß ich Ihnen frey gestehen, daß ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Diensten bin — nur dieser Gedanke ist mir unerträglich!

Indessen wurden alle Geschäfte abgemacht, die Sachen der Mutter und anderes schweres Gepäck unmittelbar nach Salzburg geschickt[2], und am 26. September verließ auch Wolfgang Paris, mißmutig und verstimmt, wie er dahin gekommen war.

Trotz dem spärlichen äußeren Erfolge ist diese Kunstreise nach Mannheim und Paris doch eines der wichtigsten Ereignisse in Mozarts Leben. Nachdem ihn bisher der Vater ängstlich behütet hatte, hieß es jetzt erstmals sich selbständig mit der Welt auseinandersetzen. Er erfuhr dabei manches Gute, doch noch mehr Enttäuschungen, und rein menschlich hat ihn das Schicksal in diesem Jahre besonders hart angefaßt. Allein diese Schule hat ihn vollends zum Manne gereift und auch den Künstler weit mehr gefördert, als die ganzen letzten Salzburger Jahre. In Mannheim lernte er den neuen Instrumentalstil, dem er in vielen Punkten bereits längst zuneigte, an der Quelle kennen. Paris aber machte ihn, den bisher hauptsächlich

[1] B I 260. [2] Der Koffer kam noch vor Wolfgang in Salzburg an; da die goldene Uhr der Mutter fehlte, fragte L. Mozart bei ihm an, ob sie etwa studiert habe. „Wegen der Uhr haben Sie es errathen," lautete die Antwort (18. Dezember 1778), „die hat studirt, habe aber nicht mehr als 5 Louisd'or dafür bekommen können". Auch berichtete er, daß er die Uhr vom Kurfürsten (S. 577) und die Steinerluhr für eine Pariser Uhr zu 20 Louisd'or gegeben habe.

an den Italienern Geschulten, mit einer ganz neuen Art von Dramatik im Komischen wie im Tragischen bekannt und führte ihn zudem in die Ästhetik der Oper in einer Weise ein, von der er bisher keine Ahnung gehabt hatte. Gelang es ihm auch nicht, zu all dem Neuen ein dauerndes inneres Verhältnis zu gewinnen, so blieb davon doch mehr in seiner Seele haften, als er sich selbst gestand. Der positive Kompositionsertrag der Pariser Zeit war freilich recht klein, aber ihre Nachwirkungen reichen weit darüber hinaus in die Zeit des Idomeneo und der Entführung, ja des Figaro und der Zauberflöte hinein[1].

Von dem Ballett Les petits riens (K.-V. Anh. I. 10. S. XXIV. 10a) ist das ursprüngliche Szenarium nicht mehr erhalten; wir kennen den Inhalt nur aus der kurzen Besprechung der ersten Aufführung im Journal de Paris[2]. Darnach enthielt das Werk drei Szenen, eine anakreontische, eine komische und eine pastorale, die den Hauptzweck hatten, beliebten Tänzern und Tänzerinnen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Künste zu geben. Vom dramatischen Reformator Noverre steckt wenig darin; das Werk gehört vielmehr zu denen, die er theoretisch nur als »divertissements de danse«, nicht als Ballette gelten läßt[3].

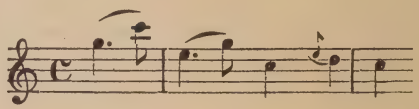
[1] Das beweist auch eine spätere Äußerung Mozarts gegen Jos. Frank, der ihn über dem Studium französischer Partituren antraf und fragte, ob es denn nicht besser sei, italienische Werke zu studieren: „Was die Melodie anlangt, ja, aber was den dramatischen Effekt anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen, außer denen Grétrys, von Gluck, Piccinni, Salieri, und haben nichts Französisches als die Worte. Prutz, Deutsches Museum II 28. [2] Journal de Paris, 12. Juni 1778 (nach Wilder S. 105): »Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre. La première est purement anacréontique: c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est très agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y deploient toutes les grâces dont le sujet est susceptible. La seconde est le jeu de Colin-Maillard; le sieur d'Auberval, dont le talent est si agréable au public, y joue le rôle principal. La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses du berger supposé, qui, pour les détromper, finit par leur découvrir son sein. Cette scène est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix crièrent bis. Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies.« Nach Grimm hat die bedenkliche Art der Lösung bei einem Teile des Publikums Tadel erfahren. [3] Lettres sur la danse 1761, S. 26.

Das geht auch aus der Musik hervor. Von den großen programmatischen Orchesterszenen, die den Rahmen der alten Tänze mehr oder minder sprengen, wie wir sie z. B. bei Deller und Rudolph finden, ist keine Spur vorhanden, alles vollzieht sich innerhalb des gewohnten orchestischen Kreises, und nur ab und zu deutet ein abrupter Tempowechsel, wie in Nr. 1 und 3, oder eine Fermate wie in Nr. 12, auf einen besonderen szenischen Vorgang hin. Im Allgemeinen aber stehen wir vor den gewohnten Pariser Tanztypen in knapper zwei- oder häufiger dreiteiliger Form, die größeren nähern sich dabei der Form des französischen Rondos mit Mineur.

Im Ganzen enthält die sorgfältig geschriebene Partitur[1] außer der Ouvertüre 20 Stücke. Wenn Mozart also sagt: „6 Stücke werden von andern darin seyn — überhaupt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben," so stimmt das ungefähr (auch Mozart bezeichnet seine Angaben ja auch nur als annähernd) mit dem tatsächlichen Bestand. Wilder scheidet die ersten 6 Stücke als die „miserablen französischen Arien", von denen Mozart redet, wohl mit Recht[2] aus und erkennt 13 Stücke als sein Eigentum an, die auch in die Gesamtausgabe aufgenommen worden sind. Es ist erstaunlich, wie gut Mozart auch hier wieder den Stil der französischen Tanzmusik getroffen hat. Das rhythmische Gepräge der einzelnen Tanztypen ist ausgezeichnet wiedergegeben[3]. Während er früher bei ähnlichen Gelegenheiten mitunter Anleihen bei der unverfälschten Volksmusik machte, hält er sich diesmal durchaus im Rahmen der vornehmen Gesellschaft, auch die pastoralen Quintenbässe in Nr. 8, die offenbar eine »entrée des bergers« begleiten, gehen nicht darüber hinaus. Auch die pikanten Instrumentalwirkungen der Franzosen fehlen nicht: so bringt Nr. 3 das alte Trio in Form von zwei Geigen und einer Flöte, nur daß dieser eine zweite Flöte als Echo beständig antwortet[4], und von besonderem Klangreiz ist auch die Sechzehntelbegleitung in der Gavotte Nr. 6 durch Klarinetten und Fagotte in Oktaven, die dann im Seiten-

[1] Wilder, Mozart, S. 108. [2] Das zweite Stück ist das Lied »Charmante Gabrielle« aus der Zeit Heinrichs IV. Wilder a. a. O. AMZ 1872, 815. [3] Nur die als Gavotte gracieuse bezeichnete Nr. 9 ist keine Gavotte, sondern eine Gigue. Eine andere Gigue, die Wilder S. 111 noch Mozart beilegt, ist in der G.-A. weggelassen. Die Anfänge der weggelassenen Stücke im R.-B. S. 114. [4] Die unmittelbar anschließende, nur vom Saitenquartett begleitete Nr. 4 soll nach Wilder das Ergreifen beim Blindekuhspiel darstellen.

satz auf die mittleren Saiteninstrumente übergeht[1]. Tiefere Eingebungen wird natürlich niemand von derartigen »petits riens« erwarten, dafür liegt aber über den meisten, namentlich über Nr. 6, 8 und 9—12, der ganze Zauber Mozartscher Anmut und Schalkhaftigkeit, und das Mineur von Nr. 12 in Gmoll konnte mit seiner leisen Klage, seinen herben Akzenten und chromatischen Schmerzen damals überhaupt nur von Mozart herrühren. Andere Stücke enthalten bereits Anklänge an weit spätere Werke[2]. Das bedeutendste Stück ist die nach dem Brauch des Balletts einsätzige Ouvertüre, in deren reicher und namentlich die Bläser thematisch stark ausnützender Instrumentation merklich das Mannheimer Vorbild nachwirkt. Auch das lockere Gefüge des Satzes entspricht dem Ballettbrauch. Findet sich doch nicht einmal die übliche Modulation nach der Dominanttonart. Nur die Gegenüberstellung eines getragenen Seitenthemas von echt Mozartschem Gepräge erinnert noch an die alte Sonatenform. Von irgend welcher thematischen Arbeit ist natürlich nicht die Rede, aber sehr geistvoll ist die Art, wie die sehr zahlreichen Gedanken nach der Art der französischen komischen Ouvertüren umgestellt, variiert und mit neuen Einfällen durchsetzt werden. Unter diesen befindet sich gegen Schluß der Paisiellosche:

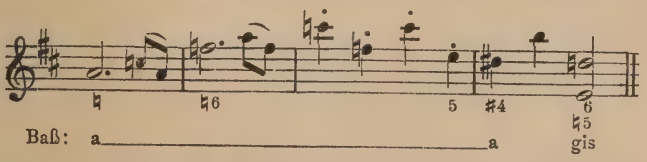


zugleich ein Vorklang des „Figaro". Charakteristisch für das ganze Stück ist eine energische, lebensfreudige Rhythmik, die gleich in der übermütig aufschlagenden Synkope des zweiten Taktes und dann wieder namentlich in verschiedenen hurtigen anapästischen Begleitfiguren[3] ihren Ausdruck findet. Echt Mozartisch ist der sinnige, leise Schluß, in den dieses ganze festliche Treiben ausmündet.

Die sog. „Pariser" oder „französische Sinfonie" in Ddur

[1] Die Hauptmelodie stammt aus Mozarts letztem Violinkonzert, s. o. S. 514. Diese Übernahme ist somit das Gegenstück zu der thematischen Verwandtschaft des Adur-Violinkonzertes mit dem Ballett Le gelosie del Seraglio, s. o. S. 276.
[2] So klingt die Flötenmelodie in Nr. 3 an die Zauberflöte, die Hauptmelodie von Nr. 5 an den letzten Satz des Klavierquartetts in Esdur von 1786, (K.-V. 493) an. [3] Ähnliches in der Violinsonate in Cdur (K.-V. 296), 1. Satz, Seitenthema.

(K.-V. 297) ist nach Form und Charakter großenteils ein Zugeständnis an das Pariser Publikum, von dessen Fähigkeiten Mozart bekanntlich recht gering dachte. Er schreibt seinem Vater (11. Sept. 1778),[1] seine älteren Sinfonien würden in Paris nicht sehr gefallen; „bey uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der Tat ist es aber besser kurz und gut". Das bezieht sich in erster Linie auf das Fehlen aller Wiederholungen. Auf die Pariser Dilettanten sind aber nicht allein der premier coup d'archet und das dem Tutti vorangeschickte piano im letzten Satz berechnet (dieses übrigens nach dem deutlichen Vorbild Haydns), sondern noch allerhand andere dynamische und orchestrale Reizmittel, hinter denen abermals die Mannheimer stehen, und besonders der äußerlich glänzende, demagogische Zug des Werkes. Dahin gehören der Verzicht auf Tiefe und Originalität der Grundideen und ihrer Verarbeitung und bei allem Streben nach Kürze eine gewisse Redseligkeit, die dem Hörer bereits Bekanntes immer wiederholt, als fürchte sie, er könnte es doch noch nicht ganz verstanden haben. Deshalb stehen auch im ersten Satze alle Themen mehr oder minder miteinander im Zusammenhang, ohne daß freilich diese Verwandtschaft psychologisch ausgenützt würde, gehört doch die Durchführung des ersten Satzes zu den dürftigsten, die Mozart überhaupt geschrieben hat. Es ist darum schwer, besonders aus den beiden ersten Sätzen das spezifisch Mozartsche herauszufinden, geschweige denn einen Fortschritt gegen früher. Auch das Andantino[2] ist vollständiges Rokoko, heiter und zierlich, auch die plötzlichen Forte-Unisonos sind nicht so böse gemeint. Wenn das Finale von allen Sätzen am stärksten fesselt, so dankt es das hauptsächlich seinem Seitenthema, das gleich kanonisch eingeführt wird, und zwar wie in Mannheim unter Beteiligung der Bläser. Auch seine Fortsetzung in plötzlich einsetzendem Moll ist echt Mozartisch: dieser Gedanke trägt bereits die dämonischen Züge des Cmoll-Klavierkonzerts (K.-V. 491):



[1] B I 253. [2] Von ihm sind noch zwei Bearbeitungen in Mozarts Handschrift vorhanden, eine längere, die zweite abgekürzt. Mozart hat in die Partitur das

Das Seitenthema hebt auch die Durchführung auf eine bedeutendere Höhe, ja es kommt hier schließlich zu einer außerordentlich wirksamen Entladung in der Dmollstelle, wo zu dem Seitenthema plötzlich der Rhythmus des Hauptsatzes in den Bläsern erscheint; der Schluß ist ein Viertel für Viertel alternierendes Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern. Die Reprise bringt nach dem Vorbild der französischen komischen Ouvertüren Umgruppierung und Variation der Themen, doch so, daß zum Schluß immer das Hauptthema das Wort behält.

Das äußere Gewand dieses Werkes ist besonders glänzend. Konnte sich Mozart doch damals in Paris den „herrlichen Effekt einer Sinfonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten" (S. 563) leisten und außerdem noch Hörner, Fagotte, Trompeten und Pauken hinzufügen. Bemerkenswert ist die Zurückhaltung im Gebrauch der Klarinetten. Nicht allein daß sie gleich den Trompeten und Pauken im Mittelsatze fehlen, auch ihr thematischer Anteil ist, verglichen mit dem der übrigen Bläser, äußerst beschränkt. Man sieht deutlich, daß es noch weit mehr auf eine bestimmte Abschattierung der Klangfarbe, als auf ein solistisches Hervortreten abgesehen ist[1].

Ungleich bedeutender ist die konzertante Sinfonie (K.-V. Anh. I. 9) in Esdur, ein Absenker des alten deutschen Concerto

ganze Stück hindurch (das hier Andantino bezeichnet ist) die melodieführende Stimme vollständig eingetragen, außerdem meistens den Baß und einzelne Stellen in anderen Instrumenten, um ein bestimmtes Motiv anzudeuten. Nachdem so die Grundlinien vollständig gezogen waren, führte er das einzelne aus, wobei sonst wenig verändert wird, nur daß er hier und da Kürzungen nötig fand. Wenn er nun beim Ausarbeiten an eine Stelle kam, die ihm zu gedehnt oder doch entbehrlich erschien, hörte er im Ausarbeiten auf, strich die Stelle durch und führte das Folgende aus. Außer einigen kleineren Stellen sind es ein längerer, durch eine imitatorische Figur bewirkter Übergang ins Thema und bald darauf ein längerer Mittelsatz mit Flöten- und Oboensolo. Nachdem so der ganze Satz durchgearbeitet war, hat er dann mit flüchtiger Hand das Ganze, wie es nun gedruckt ist, noch einmal abgeschrieben. Auch im ersten Satz hat Mozart zum Teil erheblich gekürzt. Das frühere, in Paris zuerst gespielte Andante ist in einer Pariser Ausgabe der Sinfonie gedruckt; es ist unbedeutender und deshalb mit Recht von Mozart beseitigt. Bemerkenswert ist etwa, daß das Violoncell als melodieführendes Instrument auftritt. Vgl. Südd. Musikzeitung 1857, Nr. 44, S. 175. Köchel Nr. 297 nebst Zusatz. Eine Abschrift des Andantes befindet sich in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums.

[1] Die Bdur-Ouvertüre (K.-V. Anh. I. 8) war mir des Krieges halber nicht zugänglich.

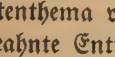
grosso für Bläser. Seinem ersten Satze merkt man an dem breiten Wurf, der gesteigerten Anzahl und den Kontrasten der Themen, sowie an dem sinfonischen Charakter des ersten Tutti die Nähe Mannheims deutlich an. Tutti und Soli sind wie in den früheren Konzerten streng geschieden, doch beschränkt sich das Orchester während der Solopartien mit Ausnahme weniger Stellen, wie z. B. gleich des ersten Einsatzes der Solisten, augenscheinlich dem französischen Geschmacke zu Liebe, auf die Rolle des bloßen Begleiters. Die Durchführung wird wesentlich von den Solisten, teils mit neuen Gedanken, teils mit früheren Nebenmotiven bestritten, nur einmal macht sich das Tutti mit dem Seitenthema in Moll bemerklich und führt dadurch eine jener trübe versonnenen, echt Mozartschen Partien herbei, aus der dann plötzlich das Hauptthema mit der Reprise wie aus dem Nebel hervortritt. Im Allgemeinen herrscht in dem Satze ein energisches, froh bewegtes Leben, die Themen[1] sind weit frischer und individueller erfunden als in der Sinfonie. Am Schlusse der wie gewöhnlich verkürzten Reprise steht eine sorgfältig aus Motiven des Satzes gearbeitete Kadenz der vier Instrumente. Der dreiteilige, gleichfalls in Es dur stehende Mittelsatz ist eine Schwärmerei von echt Mozartscher Süßigkeit, wobei die Solisten auch unter sich selbst konzertieren; mit dem schönen Augenaufschlag des letzten Tuttithemas schließt das tief empfundene Stück in stiller Seligkeit ab. Der letzte Satz bringt, wiederum den Parisern zu Liebe, Variationen, deren von den Solisten vorgetragenes, vom Tutti wie von einer Gitarre pizzikato begleitetes Thema deutlich den Einfluß der opéra comique verrät. Das Tutti hängt dem Thema, wie in den Vaudevilles der Oper, einen Refrain an, der im folgenden nur alle zwei Variationen verändert wird. Die Variationen selbst sind, der damaligen Pariser Mode entsprechend, rein melodisch und hauptsächlich auf die Mannigfaltigkeit des Konzertierens angelegt. Nur die vorletzte mündet statt in den Refrain in ein rezitativisches Adagio aus, das seinerseits in die letzte, Takt und Tempo ändernde Variation überleitet. Von prachtvoller, bereits auf Beethoven vorausweisender Wirkung ist der getragene, fast religiöse Gesang, der hier plötzlich, unmittelbar vor dem Schlusse, statt des Refrains auftaucht.

[1] Der Anfang bringt ein Lieblingsthema Mozarts, das bereits in einer früheren Sinfonie (K.-V. 132) und dann später in einem bekannten Klavierkonzert (K.-V. 482) erscheint.

Ganz auf dem Boden der eleganten und heiteren Gesellschaftsmusik steht das Konzert für Flöte und Harfe in C dur (K.-V. 299). Schon sein erster Satz ist im Aufbau lockerer und mit neuen Gedanken, zumal in den Solopartien, freigebiger. Das Reizvollste daran ist die Durchführung. Die Harfe versucht hier zunächst thematisch zu bleiben, während die Flöte Neues bringt und mit ihren Vorschlägen auch bald durchdringt; es entspinnt sich auf diese Weise eine jener harmonisch fesselnden Durchführungsphantasien in Sequenzen, die Mozart in letzter Linie Schobert verdankte. Schoberts Bild aber wurde, wie noch zu zeigen sein wird, gerade damals in Paris in Mozarts Seele wieder besonders lebendig. Dem innigen Idyll des Mittelsatzes folgt dann ein Rondo freiesten Gefüges, dessen ursprünglich italienisches, hier in den französischen Gavottenrhythmus eingespanntes Thema später umgebildet in der Romanze der „Kleinen Nachtmusik" (K.-V. 525) wiederkehrt. Der Hauptreiz des Satzes liegt in dem bunten Wechsel und der immer neuen Anordnung, Variierung und Instrumentation der Gedanken.

Durchschnittlich weit bedeutender als diese Werke großen Stils sind die in Paris entstandenen Kammer- und Klavierkompositionen. So tief tragische Töne, wie sie die Violinsonate in E moll (K.-V. 304) anschlägt, haben wir von Mozart seit langer Zeit nicht mehr vernommen. War es die Erinnerung an die Mannheimer Herzenskatastrophe, die ihn übermannte, oder das Gefühl der Vereinsamung in der fremden, feindseligen Stadt? In der ganzen, gleich ihren Vorgängerinnen zweisätzigen und in der Menuettform des zweiten Satzes wenigstens äußerlich an den damaligen Pariser Brauch gemahnenden Sonate steht kein Takt, der nicht mit heißem Herzen erlebt wäre. Der erste Satz ist ein beständiger Kampf zwischen müder Resignation und unbändigem Trotz; wildere Unisoni, schneidendere Synkopen hat Mozart kaum geschrieben. In der Durchführung, die diesmal von allen Episoden frei und streng thematisch gehalten ist, sinkt die Resignation schließlich bis zu leisem Schluchzen herab, bis der unheimliche Unisonodämon die Stimmung wieder bis zu dem furchtbaren Aufschrei aufpeitscht, mit dem die Reprise beginnt. Eine Klärung erfolgt nicht: nach den Riesenschritten des Kanons sinkt der Satz in der ausdrucksvollen Coda entsagend in sich zusammen. Im zweiten Satz, der wohlweislich nicht als Minuetto, sondern als Tempo di Minuetto bezeichnet ist, mildert sich die Stimmung zur Wehmut, freilich zeigt

sich gegen den Schluß, daß die alten Kampfgeister noch keineswegs tot sind: in einem seltsam bohrenden, leidenschaftlichen Motiv und einem kurzen krampfhaften Aufschwung führt die Coda das Stück zu Ende, das einen bedeutenden, echt Mozartschen, stark pessimistischen Gefühlsverlauf in vollendeter, durch keinerlei Abschweifungen getrübter Form zum Ausdruck bringt. Nur einmal fällt ein hellerer Strahl in das dunkle Bild, in dem zauberhaften Edur-Trio, dem freilich innerhalb des Ganzen nur die Rolle eines glücklichen Traumbildes zufällt[1]. Einen ganz anderen Charakter trägt die Ddur-Violinsonate (K.-V. 306). Sie atmet durchweg Kraft und einen äußeren Glanz, der nicht nur in formalen Einzelheiten, wie der Kadenz des letzten Satzes, an das Konzert erinnert. Die Durchführung des ersten Satzes bringt abermals nach Schobertschem Vorbild eine in breiten Sequenzenketten durch allerhand entlegene Harmonien hinstürmende Phantasie über ein Nebenmotiv der Themengruppe[2]. Dunklere Schatten ziehen nur flüchtig vorüber, wie z. B. in der Durchführung des Mittelsatzes mit ihren abschließenden Don-Giovanni-Synkopen. Der letzte Satz wechselt beständig zwischen einem kapriziösen französischen Allegretto und einem sprühenden italienischen Allegro ab, eine Form, wie sie Mozart in seinen Violinkonzerten mit Vorliebe angewandt hatte.

Unter den Klaviersonaten dieser Zeit ist vor allem die in Amoll (K.-V. 310) zu nennen. Sie ist Mozarts erste tragische Sonate und erinnert in dem straffen Festhalten an dem dichterischen Vorwurf, in der vollendeten Proportionalität der Formen und endlich in der Art jenes Vorwurfs an die Emoll-Violinsonate, nur führt sie die Gegensätze breiter und unerbittlicher aus. Das auf orchestral gedachten Achtelakkorden in Mozarts heroischem Rhythmus einherschreitende Hauptthema erhält schon mit dem Seufzer des zweiten Taktes einen Leidenszug, und dieses Sichwehren eines männlich gefaßten Gemütes gegen einen dumpfen, schmerzlichen Druck ist der Hauptinhalt des Satzes. Das Seitenthema verschafft auch der Virtuosität eine bisher bei Mozart nie geahnte Entfaltung; daß der Gefühlsverlauf damit aber nicht ins Spielerische umbiegt, beweist allein der Mozartsche Lieblingsrhythmus  , der bei ihm stets höchste Erregung

[1] Über die Beziehungen dieses Werkes zu der romantischen Emollsonate s. o. S. 352. [2] Psychologisch fein ist es, wenn nach diesem Ausbruch die Reprise nicht mit dem Haupt-, sondern dem Seitenthema beginnt und sich jenes für den Schluß aufspart.

bedeutet. Die Durchführung ist abermals eine Sequenzenwanderung Schobertschen Stils, nur mit besonders schneidenden Dissonanzen und dem plötzlichen Wechsel von ff und pp, als ginge es durch eine sturmgepeitschte, immer wieder von Blitzen erhellte nächtige Landschaft dahin. Daraufhin erhält auch die Reprise einen starken Zusatz von Erregung, wie gleich die Verlegung des Hauptthemas in den Baß mit dem Tremolo der rechten Hand, die beiden vor der Schlußgruppe eingeschobenen leidenschaftlichen Takte und besonders die jetzt durchweg festgehaltene Molltonart beweisen. Das Andante schlägt zwar zunächst mit gutem Erfolge friedlichere Töne an, aber auch hier bringt die Durchführung mit denselben Schobertschen Mitteln einen ganz überraschenden jähen Absturz in die dunkelsten Gebiete der Leidenschaft; herbere Dissonanzen hat Mozart auch später kaum geschrieben. Im letzten Satze aber schließen sich diese hier nur mit Mühe beschworenen Geister zu einem ganz eigentümlichen, dämonischen Reigen zusammen. Es ist einer der merkwürdigsten Sonatensätze Mozarts; unstät und flüchtig jagt er daher, kaum daß das kleine Majeur in A dur einen kurzen Lichtstrahl hereinwirft, und schließt in wildem Trotz ab, ohne jede befreiende Lösung etwa im Sinne Beethovens[1]. Sätze dieser Art genügen allein, um die Ansicht von dem ewig in Schönheit schwelgenden Mozart zu widerlegen.

Von den drei weiteren, wahrscheinlich in Paris entstandenen Klaviersonaten (K.-V. 330—332, s. o. S. 719) weicht die in A dur (K.-V. 331) am meisten von dem bisher beobachteten Formenbau ab. Statt der charakteristischen Form des ersten Allegrosatzes bringt sie Variationen über ein langsames Thema, statt des langsamen Mittelsatzes ein Menuett und als Finale zwar wieder ein französisches Rondo, aber mit dem pittoresken Beisatz alla Turca; außerdem stehen alle drei Sätze in derselben Tonart. Alles dies weist mehr auf die Suite als auf die Sonate hin, und eine Suite ist denn das Mozartsche Werk auch dem Geiste nach[2]. Der auffallende Schritt erklärt sich ohne weiteres aus den Einflüssen der Pariser Klaviermusik, die ja auch in der Sonate am längsten an dem alten Suitengeist festhielt. Über die volkstümliche Melodie des Themas, dem Mozart hier übrigens durch

[1] A. Heuß ZIMG VII 184 weist mit Recht auf die Verwandtschaft des Hauptgedankens mit dem Beethovens op. 23, letzter Satz (ebenfalls in A moll), hin.
[2] Auf demselben Wege ist dann später Beethoven in seiner As dursonate op. 26 weitergeschritten.

die träumerisch liegen bleibende Quinte in der Mittelstimme und durch verschiedene dynamische Überraschungen besondere Lichter aufgesetzt hat, ist bereits gesprochen worden[1]. Die Variationen sind eigentlich (mit Ausnahme der 3. und 4.) Doppelvariationen, da das Thema bei seiner Wiederkehr im ersten Teil neu variiert wird, auch erfolgt dabei stets ein Umschlag ins Forte, der im Thema gar nicht angedeutet ist. So treibt derselbe Stamm immer gleich zwei Blüten, die eine in zarteren, die andere in leuchtenderen Farben. Während die erste Variation das Thema in ein aus Anmut und Sehnsucht zusammengewobenes Rokokofigurenspiel auflöst, erhält es in der zweiten einen Zusatz von Humor, vor Allem dank dem eigensinnigen dis' in der Begleitung und den folgenden grotesken Faunsprüngen mit Vorschlag im Baß. Und nun folgen sich die schroffsten Gegensätze: die unbefriedigt umherirrende, bei den Oktavengängen ins Unheimliche gesteigerte Leidenschaft der dritten, die in seligen Träumen sich dahin wiegende vierte und die von Sehnsucht geschwellte Adagiovariation, in der nicht allein die Melodie, sondern auch die Figuration zu singen beginnt. Den Beschluß macht eine teils energische, teils kapriziöse Allegrovariation mit Taktwechsel, die sich dann in einer kleinen Coda halb schalkhaft empfiehlt. So bildet jede Variation ein Charakterstück für sich, ohne sich allzuweit von der melodischen Linie des Themas zu entfernen. Allen zusammen aber ist ein geradezu berückender Wohllaut gemein; es ist ein wahrer Zaubergarten Armidas, den wir hier durchwandeln. Während der Hauptteil des Menuetts[2] mit seinem merkwürdigen, beständigen Stimmungsumschlag ernsteren, ja teilweise trüben Gedanken Raum gibt, knüpft das Trio schon allein in dem Überschlagen der Hände an die Stimmung der vierten Variation an, nur im zweiten Teil melden sich in den ungeschlachten Oktavenunisoni fremde Geister[3] — sind es die Janitscharen des Finales, die da bereits an die Pforten dieses Paradieses pochen? Dieses Finale ist Mozarts erster Beitrag zu dem damals namentlich in der opéra comique beliebten türkischen Lokalkolorit und als solcher besonders von Glucks „Pilgrimen von Mekka" beeinflußt. Charakteristisch ist dafür der scharf markierte, rasselnde Rhythmus, hinter dem man das Klirren der Becken zu vernehmen glaubt[4].

[1] S. 89. [2] Das Hauptthema stammt aus der Cdursonate (K.-V. 309.) Man vergleiche dazu die Arie des Kalenders in Glucks Pilgrimen I 2. [4] Eine ganze Anzahl verwandter Motive findet sich in der Ouvertüre von Glucks Oper, die das türkische Kolorit auch in der Entführung stark beeinflußt hat.

Der Satz besteht aus zwei Teilen, einem in Moll und einem in Dur; jener bringt das katzenartig heranschleichende, dabei aber auch plumpe Wesen dieser Gesellen zum Ausdruck, der Durteil dagegen die grelle Wildheit und unheimliche Lüsternheit; in dem Fismollsatze klingen die für derartige schwüle Stimmungen bei Mozart stehenden Pikkoloflöten vernehmlich hindurch. In der Coda entlädt sich der orientalische Fanatismus dann in seiner ganzen naturalistischen Tollheit.

Den beiden andern Sonaten, in C- und Fdur (K.-V. 330, 332), ist nicht nur die Rückkehr zur alten Form gemein, sondern auch der Reichtum und bunte Wechsel der Gedanken. Während die Cdursonate mit Ausnahme des innigen und im Minore sogar tief leidenschaftlichen Mittelsatzes den Rahmen geschmackvoller Hausmusik nicht überschreitet und wohl für einen „Scolaren" geschrieben ist, nimmt die Fdursonate einen höheren Flug. Ihr erster Satz strotzt geradezu von gegensätzlichen Themen, die zum Teil an Lied und komische Oper gemahnen, zum Teil aber auch, wie z. B. gleich der Dmollgedanke, mit echt Mozartscher Unberechenbarkeit plötzlich gespensterartig aus dem Dunkel hervorschießen und die Szene auf längere Zeit trüben; auch die widerhaarige Durchführung Schobertschen Stiles gehört dazu. In das Adagio, das mit seinem Schwelgen in schwärmerischen Figuren und Ornamenten echte Rokokokunst ist, bringt der eigentümliche Wechsel von Dur und Moll einen neuen, persönlichen Zug hinein. Die ganze Fülle entlädt sich dann aber im Presto in einem Virtuosensatz, wie ihn glänzender Mozart in seinen Sonaten kaum wieder geschrieben hat. Er trägt Sonatenform, die Hauptsache aber ist neben dem äußeren Glanz wiederum der kaleidoskopartige Wechsel der verschiedensten Gedanken. Auch dieser Satz ist meilenweit entfernt von der thematischen Sparsamkeit und Gedrungenheit Ph. E. Bachs oder J. Haydns, und eine besondere Überraschung bringt noch der launenhafte Schluß, der schließlich pp und calando verklingt.

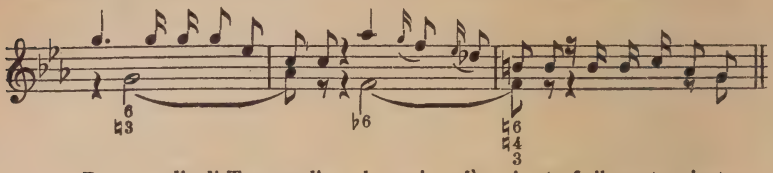
Von den aller Wahrscheinlichkeit nach in diese Zeit gehörenden drei Variationenwerken über französische Lieder (K.-V. 264, 265, 353, S. XXI. 5, 6, 8) erreicht den ersten Satz der Adursonate an Poesie kein einziges, wohl aber übertreffen sie ihn alle an äußerer Virtuosität. Dem französischen Brauche gemäß benützt Mozart hier die Gattung, um alle Schleusen seiner pianistischen Technik zu öffnen, und meist dient ihm die einzelne Variation dazu, ein bestimmtes technisches Problem zu behandeln — auf Charakterstücke im Stil jener Sonate

kommt es ihm nicht an. So bringen die Variationen in bunter Reihe Skalenstücke, Stücke in gebrochenen Akkorden und anderen mannigfaltigen Spielfiguren, Oktaven-, Terzen- und Staccatoetüden, Überschlagen der Hände, Trillerketten usw., meist auf beide Hände verteilt; selbst die regelmäßig erscheinenden Adagiovariationen scheinen nur dazu da zu sein, die virtuose Kunst des Ornamentierens zu zeigen. Die 8. Variation über »Lison dormait« ist ein wahres Musterbeispiel dafür. Die regelmäßig Takt und Tempo wechselnden Schlußvariationen steigern den Glanz bis zum Gipfel. Lison dormait fügt dann sogar noch eine brillante Kadenz an, worauf ebenso wie in der Belle Françoise eine ruhige, nach französischer Art auf das Thema selbst zurückgreifende Coda das Ganze beschließt. Daß diese Werke im Einzelnen so manches Anmutige und Schwungvolle enthalten und auch als Ganzes den Durchschnitt der Modevariationen überragen, muß durchaus anerkannt werden, vom echten, großen Mozart sind aber nur wenige Spuren darin. Nur die Mollvariationen machen, namentlich in Lison dormait und Ah vous dirais-je maman, eine rühmliche Ausnahme und nehmen sich mit ihrer tiefsinnigen Chromatik wie fremde Gäste in dem glänzenden Treiben aus.

Mit der für Aloysia geschriebenen Szene Popoli di Tessaglia (K.-V. 316) trat Mozart mit Glucks Alceste in die Schranken[1]; der Freunde Ramm und Ritter wegen stattete er sie außerdem noch mit konzertierender Oboe und Fagott aus. Gluckisch ist freilich an der ganzen Szene so gut wie nichts, es sei denn die sorgfältige syntaktische Einteilung des Rezitatives, die der jüngere Meister dem älteren entschieden abgelauscht hat. Aber sonst ist die Auffassung gänzlich verschieden. Bei Gluck beginnt Alceste, sogar im Secco, dem Volke gegenüber als die unnahbare Fürstin, die ihren Schmerz zu beherrschen versteht:

[1] Das Autograph war nach Köchel überschrieben: Scena per la Sgra. Weber, di Wolfgango Amadeo Mozart mpr. Monaco li 8 di gennajo 1779. Das war wohl der Tag der Überreichung an Aloysia, s. o. S. 720. Die Herausgabe erfolgte nach einer Abschrift aus O. Jahns Nachlaß.

Bei Mozart dagegen setzt sie nach einem wild leidenschaftlichen Vorspiel des Orchesters mit einem fassungslosen Aufschrei ein:



Dieser jähe, seiner selbst nicht mehr mächtige Schmerz beherrscht das ganze Rezitativ, dessen Begleitung sich nur auf wenigen, ausdrucksvollen Themen aufbaut; namentlich die Harmonik ist mit überraschender Kühnheit in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Glucks Alceste ist Gattin und Königin zugleich, die selbst im herbsten Schmerze vor dem Volke ihre Würde zu wahren weiß; die Mozartsche dagegen trägt ihr Leid auf die Straße und vergißt über dem Weibe die Herrscherin vollständig. Wiederum ists nicht Erfindungsarmut[1], die Gluck hier zur äußersten Sparsamkeit im rein Musikalischen veranlaßt hat, sondern das Streben, diese Art seiner Heldin mit dem mindesten Aufwand an Musik wiederzugeben, und es ist ihm das auch trefflich gelungen. Mozart bietet dagegen zur Zeichnung der Leidenschaft eine ganze Menge von Musik auf und erreicht damit zwar ein treffendes Bild eines zerrissenen Seelenzustandes, aber die keusche, hoheitsvolle Dulderin Alceste, wie sie Gluck vor der Seele stand, fehlt bei ihm vollständig. Und ganz ungluckisch ist ferner die Veräußerlichung des Gefühlsverlaufs in der Arie, in der Alceste bei Gluck erst zur vollen Höhe ihres Wesens emporsteigt. Der zweite Teil Mozarts fällt stark in die Gepflogenheiten des neapolitanischen Kulissenstils zurück, bringt lange Koloraturen auf nebensächliche Worte (ha), läßt die beiden obligaten Instrumente virtuos konzertieren und ergeht sich in der ganzen aufdringlichen Umständlichkeit, mit der die italienischen Primadonnen ihre Rachegelüste kundgeben — und doch sagt Alceste nur, niemand begreife ihren Schmerz, dem kein mütterliches Herz im Busen schlage! Dabei ist der Teil gut und übersichtlich angelegt: sowohl die heftige innere Erregung, als auch das stille Weh des Mutterherzens kommt zum Ausdruck, jene freilich in ziemlich konventioneller Weise,

[1] So Jahn I[4] 592.

dieſes dagegen ſehr ſchön und wahr in der Emollpartie, deren plötzliches Hinabtauchen nach As dur ſchon auf Schubert vorausweiſt. Beſſer iſt das Andantino gelungen. Zwar iſt auch hier von der keuſchen Herbheit Glucks nichts zu ſpüren und die Koloratur über Gebühr bedacht; was iſt z. B. aus Glucks lebenswahrer kleiner Koloratur auf raggio geworden! Aber eine ſtille, weiche Wehmut ſpricht ſich in edler Weiſe aus, wobei beſonders die ſynkopierte und chromatiſche Melodik charakteriſtiſch iſt. Die Abſicht, Aloyſia ein dankbares Paradeſtück zu liefern, iſt freilich bei der ganzen Arie nur allzu deutlich; ſie ſollte ihr Gelegenheit bieten, ſowohl im geſchmackvollen Vortrag hohen italieniſchen Stils, als auch im getragenen Geſang und in der Koloratur ihre Meiſterſchaft zu erweiſen. Der Umfang der Stimme beträgt zwei Oktaven (g′ bis g‴.)

Die Heimkehr

Nach des Vaters Willen sollte Wolfgang auf dem nächsten Wege über Straßburg heimkehren. L. Mozart geriet daher in die größte Unruhe, als die Nachricht von seinem Eintreffen in Straßburg immer länger auf sich warten ließ. „Ich beichtete und kommunizierte samt Deiner Schwester allsogleich", schreibt er (19. Okt.)[1], „und bat Gott inständigst um Deine Erhaltung. Der beste Bullinger betet täglich in der heil. Messe für Dich". Die Schuld an dieser Verzögerung trug Grimm, der Wolfgang seinem Versprechen entgegen nicht mit der Diligence, die fünf Reisetage bis Straßburg brauchte, sondern mit einem Wagen, der zwölf Tage fuhr, hatte reisen lassen, was bei Vater und Sohn natürlich lebhaften Unwillen erregte. Acht Tage hielt Wolfgang die Strapazen aus, dann machte er in Nancy Station, zusammen mit einem reisekundigen deutschen Kaufmann aus Paris, mit dem er während der Reise gute Freundschaft geschlossen hatte. Am Tage darauf (4. Oktober) gedachten beide mit einer billigen Fahrgelegenheit nach Straßburg weiterzufahren, wurden jedoch abermals länger festgehalten, sodaß Wolfgang erst etwa Mitte Oktober in Straßburg anlangte.

Hier geht es sehr pauvre zu [schreibt er am 15. Oktober[2]], doch werde ich übermorgen, Samstag den 17ten, ich ganz alleine (damit ich keine Unkösten habe), etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu Gefallen per souscription ein Konzert geben; — denn wenn ich Musique dabey hätte, so würde es mir mit der Illumination über 3 Louisd'or kosten und wer weiß, ob wir so viel zusammenbringen.

Das war eine weise Vorsicht, denn in seinem nächsten Briefe (26. Okt. 1778) hatte er zu berichten, daß er bei diesem „kleinen Modell von einem Konzert" ganze drei Louisd'or eingenommen habe[3].

---

[1] B IV 114. [2] B I 261. [3] B I 262.

Das meiste bestand aber in den Bravo und Braviſſimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit seiner Gegenwart. Daß alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Da habe ich gleich abreisen wollen, aber man hat mir gerathen ich soll noch bleiben bis andern Samstag und ein großes Concert im Theater geben; — da hatte ich die nämliche Einnahme zum Erstaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. — — Doch ich muß Ihnen sagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatschen so wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll gewesen wäre. Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geschmälet; und ich habe allen gesagt, daß, wenn ich mir mit gesunder Vernunft hätte vorstellen können, daß so wenig Leute kommen würden, ich das Concert sehr gern gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theatre voll zu sehen. Und in der That, mir wäre es lieber gewesen; denn bey meiner Ehre, es ist nichts Traurigeres, als eine große TTafel von 80 Couverts, und nur 3 Personen zum Essen, — und dann war es so kalt! Ich habe mich aber schon gewärmt, und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, und auf die letzt lange aus dem Kopf. — Das ist nun vorbey — wenigstens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht.

Außerdem spielte er noch auf den beiden besten Silbermannschen Orgeln in der Neukirche und Thomaskirche öffentlich, und da eine große Überschwemmung die Wege unfahrbar und seine Abreise unmöglich gemacht hatte, so entschloß er sich an seinem Namenstage, dem 31. Oktober, sich und andere damit zu „amüsieren," daß er auf Andringen seiner Freunde, der Herren Frank, de Beyer u. a. noch ein Konzert gab, das ihm — einen Louisd'or einbrachte. Kein Wunder, daß er hier für die Weiterreise Geld aufnehmen mußte, was ihm noch nach mehreren Jahren Verdruß machte.

Diese ganze zögernde Art zu reisen macht keineswegs den Eindruck, als hätte es Wolfgang mit der Rückkehr nach Salzburg besonders eilig gehabt. Er ließ sich nur zu willig von reisekundigen Freunden bereden, am 3. November die Weiterreise mit der Post statt über Stuttgart über Mannheim anzutreten, da der Umweg durch bessere Straßen und Postwagen ausgeglichen werde. Diese Nachricht versetzte nun den Vater wieder in die größte Erregung, und der nervöse, gereizte und überscharfe Ton seiner Briefe vom 19. und 23. November[1] läßt

[1] B IV 115ff.

sich nur aus seiner geheimen Befürchtung erklären, der Mannheimer Abstecher könnte seine ganzen Salzburger Pläne noch kurz vor ihrer Verwirklichung zu Schanden machen; dafür, daß die Mannheimer Reise für Wolfgang Herzenssache war, hatte der aufgeklärte Mann kein Verständnis.

Unterdessen schwelgte dieser bei den alten Freunden in Mannheim, wo er am 6. November angekommen war, in Erinnerungen und konnte sich von Frau Cannabich, die noch dort geblieben war, nicht genug erzählen lassen. Viele seiner Bekannten waren zwar bereits nach München übergesiedelt, darunter namentlich die Familie Weber, trotzdem fand er überall offene Arme. „Es ist recht das Geriß um mich", schreibt er (12. Nov.)[1], „mit einem Wort, wie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich." Natürlich erwachten jetzt auch wieder die alten Hoffnungen in ihm, genährt durch allerhand Gerüchte, wie daß z. B. der Kurfürst bald wieder nach Mannheim zurückkehren würde, da er „die Grobheiten von den Herren Bayern unmöglich lange werde aushalten können", und durch allerlei Münchner Theaterklatsch. Damals war es, daß er dem Vater schrieb, der Erzbischof müsse ihm unbedingt einen höheren Gehalt bezahlen.[2] Noch verführerischer wurde die Aussicht, als er Gelegenheit zu einer dramatischen Komposition bekam.

Als Mozart nach Mannheim kam, waren die durch den raschen Wegzug des Hofes stark in Unordnung geratenen Theaterverhältnisse bereits wieder geklärt. Es war dem Reichsfreiherrn Wolfg. Heribert von Dalberg zwar nicht gelungen, die Verlegung der Universität von Heidelberg nach Mannheim durchzusetzen, doch ordnete der Kurfürst auf seinen Vorschlag durch Reskript vom 1. Sept. 1778 die Gründung eines Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung an, und zwar mit einem Hofzuschuß von 5000 Gulden. Dalberg war kein schöpferischer Kopf, aber er nahm es ernst mit seiner Aufgabe und setzte seine Ehre darein, dem Mannheimer Theater den alten Ruhm zu erhalten.[3] Die eigentliche Glanzzeit des Theaters begann freilich erst 1779, wo die bedeutendsten Mitglieder der Gothaischen Hofbühne, unter ihnen Iffland, berufen wurden; sie gehört aber nicht mehr in Mozarts, sondern in Schillers Biographie[4]. Vor-

[1] B I 266. [2] S. o. S. 730. [3] Vgl. Walter, Gesch. d. Theaters u. d. Mus. am kurpfälzischen Hofe S. 314 ff. [4] Vgl. K. Berger, Schiller 1914, I 331 ff.

her mußte sich Dalberg anderweitig behelfen. Zu Mozarts Zeit war Seyler mit seiner Truppe verpflichtet, einmal wöchentlich zu spielen und zwar Schau- und Singspiele, wobei die Mannheimer Literaten und Komponisten eine große, von Wieland in den Abderiten verspottete Fruchtbarkeit entfalteten[1]. Kein Wunder, daß auch Mozart neue Hoffnung schöpfte, noch in elfter Stunde der Salzburger „Sklaverey" zu entrinnen. Begeistert schrieb er dem Vater (17. Nov.)[2]:

Ich kann hier vielleicht 40 Louisdor gewinnen! — freylich muß ich 6 Wochen hier bleiben, oder längstens 2 Monat. Die Seylerische Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt seyn wird; Hr. v. Dalberg ist Director davon, dieser läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewunschen. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals hier ein solch Stück 2 Mal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! In der That, mich hat noch niemals etwas so surprenirt! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird, und die Musique wie ein obligiertes Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewunschen, zu machen habe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen.

Dieses Duodrama, das er komponieren sollte, war die von seinem alten Gönner, Herrn von Gemmingen, gedichtete Semiramis, und jene Briefstelle ist von großer Wichtigkeit als Beleg dafür, wie sehr die damals durch G. Benda in Deutschland populär gewordene Gattung des Melodrams auch einen so kritischen Kopf wie Mozart beschäftigte. Für die zweifelhaften Gesangskräfte der Seylerschen Truppe mochte sie sich auch aus praktischen Gründen besonders empfehlen. Daneben taucht aber auch ein Opernplan auf: Dalberg selbst hatte eine Oper Cora gedichtet[3] und über die Komposition bereits mit Gluck und

[1] Walter S. 274ff. [2] B I 267f. [3] „Cora, ein musikalisches Drama", erschien im Beitrag zur pfälz. Schaubühne (Mannh. 1780) für Komposition und Darstellung ungeeignet.

Schweitzer verhandelt[1]; da ihm die beiden aber nicht sicher genug schienen, suchte er jetzt auch Mozart dafür zu gewinnen. Dieser schreibt ihm (24. Nov.)[2]:

Herr Baron! Sie kennen mich; ich bin nicht interessirt, besonders wenn ich weiß, daß ich im Stande bin einem so großen Liebhaber und wahren Kenner der Musik, wie Sie sind, eine Gefälligkeit zu erweisen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben sollte; — mithin nehme ich mir die Freyheit nun mein letztes Wort in dieser Sache zu reden, indem ich unmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisdor ein Monodrama zu schreiben, mich zwey Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beyzuwohnen ꝛc.; jedoch mit diesem Beysatz, daß, es mag sich ereignen was nur will, ich zu Ende Jenners meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spektakel frey zu seyn versteht sich von selbst[3]. Sehen Sie, mein Herr Baron, das ist Alles was ich tun kann; wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie sehen, daß ich gewiß sehr discret handle. Was Ihre Opera betrifft, so versichere ich Sie, daß ich sie von Herzen gerne in Musik setzen möchte. Diese Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden Sie mir selbst zugestehen; denn es ist (recht gering gerechnet) noch einmal soviel Arbeit als ein Monodrame; — und was mich am meisten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir selbst sagten, schon wirklich Gluck und Schweitzer daran schreiben. Doch setzen wir, daß Sie mir 50 Louisdor dafür geben wollten, so würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Eine Opera ohne Sänger und Sängerinnen — was will man denn da machen! Übrigens wenn unter dieser Zeit ein Aussehen ist, daß man sie aufführen kann, so werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe diese Arbeit anzunehmen; — denn sie ist nicht klein, das schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nur bitte ich um bäldeste Entschließung. Wenn ich es noch heute wissen kann, so wird es mir desto angenehmer seyn, indem ich gehört habe, daß künftigen Donnerstag Jemand ganz allein nach München reiset und ich sehr gerne von dieser Gelegenheit profitiren möchte.

Auch sonst fühlte sich Mozart zu eigenem Schaffen angeregt. „Man richtet hier auch eine académie des amateurs auf, wie in

[1] Die hierauf bezüglichen Briefe Glucks sind gedruckt in der süddeutschen Musikzeitung 1854, S. 174; auch daß Schweitzer mit der Komposition der Cora beschäftigt sei, wird in Dalbergs Korrespondenz vom Jahre 1778 erwähnt. [2] B I 270 f. [3] Brandes erzählt, daß die Schauspieler in der Oper, wenn sie nicht beschäftigt waren, das Eintrittsgeld erlegen mußten (Selbstbiogr. II, S. 277 f.).

Paris — wo Hr. Fränzl das Violin dirigiert — und da schreibe ich just an einem Konzert für Klavier und Violin" (12. Nov.)[1].

Jetzt fuhr aber der Vater rücksichtslos dazwischen (19. Nov.)[2]:

Du hoffest in Mannheim angestellt zu werden? Angestellt? Was heißt das? Du sollst weder in Mannheim noch an keinem Ort in der Welt itzt angestellt werden, ich will das Wort angestellt nicht hören. Wenn der Kurfürst heute stirbt, so können ein Bataillon Tonkünstler, die in München und Mannheim sind, in die weite Welt wandern und Brot suchen, da der Herzog von Zweibrücken selbst ein Orchester von 36 Personen hat und die dermalige kurbayr. mannheimische Musik jährlich 80000 fl. kostet. Die Herrn Mannheimer sind närrisch, wenn sie sich einbilden, der Kurfürst werde München verlassen. — Die Hauptsache ist, daß Du itzt nach Salzburg kommst. Ich will nichts von den vielleicht zu verdienenden 40 Louisdor wissen. Deine ganze Absicht gehet dahin mich zu Grunde zu richten, nur um Deine in der Luft stehenden Plane auszuführen.

„Beim Empfang dieses wirst Du abreisen", schloß er kategorisch, nahm sich jedoch wenige Tage darauf, da er sich Wolfgangs doch noch nicht sicher fühlte, nochmals Zeit zu einem Briefe (23. Nov.), worin er sich sogar mit dessen Liebe zu Aloysia einverstanden erklärte; der Salzburger Oboist Fiala habe dem Erzbischof soviel von ihrer Kunst erzählt, daß sie leicht einmal nach Salzburg kommen könne; auch die übrigen Münchner Freunde sollten bei ihm stets ein offenes Haus finden. Selbst mit der Aussicht auf eine neue italienische Reise sucht er den Sohn zu gewinnen, aber auch dazu sei es unbedingt notwendig, den Salzburger Dienst anzutreten[3].

Und diese Antretung ist ohnabänderlich notwendig, wenn Du anderst nicht den allerverdammlichsten und boshaftesten Gedanken hast, Deinen für Dich so besorgten Vater in Schande und Spott zu setzen; Deinen Vater, der seinen Kindern alle Stunden seines Lebens aufgeopfert, um Credit und Ehre zu bringen, da ich nicht imstande bin eine Schuld, die sich in Allem auf 1000 fl. belaufet, zu bezahlen, wenn Du ihn nicht durch die hier richtige Einnahme Deines Gehalts erleichterst; wo ich dann sicher alle Jahr über 400 fl. abzahlen und noch dabey mit Euch beyden herrlich leben kann. — — Ich will, wenn Gott will, noch ein Paar Jahre leben, meine Schulden zahlen — und dann magst Du, wenn Du Lust hast, mit dem Kopf an die Mauer laufen; — doch nein! Du hast ein zu gutes Herz! Du hast keine Bosheit, Du bist nur flüchtig, — es wird schon kommen!

[1] B I 268. Das Konzert wurde nicht vollendet, das Fragment (117 Takte) abgedruckt in der G.-A. S. XXIV. 21a (vgl. K.-V. Anh. 56). [2] B IV 116ff. [3] B IV 120f.

Daraufhin versprach Wolfgang, am 9. Dezember abzureisen, allerdings nicht ohne den Vater abermals durch einen Seitensprung zu überraschen (3. Dez.)[1]: „Künftigen Mittwoch reise ich ab, wissen Sie wohl mit was für Gelegenheit? Mit dem Herrn Reichsprälaten von Kaisersheim. Als ihm ein guter Freund von mir gesprochen, so kannte er mich gleich von Namen aus und zeigte viel Vergnügen, mich zum Reisecompagnon zu haben; er ist (obwohlen er ein Pfaff und Prälat ist) ein recht liebenswürdiger Mann, ich gehe also über Kaisersheim und nicht [über] Stuttgart". Wiederum fiel ihm der Abschied von Mannheim ungemein schwer; namentlich in Frau Cannabich hatte er eine teilnahmsvolle und wohlgesinnte Freundin gefunden, von der scheiden zu müssen ihn besonders schmerzte.

Auch sein Melodram mochte er nicht liegen lassen. Er beschloß jetzt „aus Begierde zu dieser Art Komposition", den ersten Akt umsonst zu schreiben und das Ganze dann zu Hause zu vollenden, was freilich offenbar nicht geschehen ist[2].

---

[1] B I 272. [2] Mozarts Witwe schrieb am 9. August 1799 an Breitkopf & Härtel: „So ist ein Werk da, was ich selbst gar nicht kannte. Stadler fand alles so vortrefflich, daß er mir abriet, einzelne Stücke herauszugeben. Es ist eine Oper und Melodram, beides zugleich. Sogar der Text ist schön." Nottebohm, Mozartiana S. 126 vermutet in diesem Stück die bis auf einige Stimmen der Ouvertüre verloren gegangene Musik der Semiramis; dem Ausdruck „Oper und Melodram" nach könnte es sich freilich auch um die „Zaide" handeln. Im Theaterkalender auf das Jahr 1779 heißt es S. 137: „Mozard ... Kapellmeister zu Salzburg; setzt an Semiramis, einem musikalischen Drama des Frh. von Gemmingen"; was wohl auf einer Privatmitteilung beruht. In den folgenden Jahrgängen wird sie regelmäßig als vollendet unter Mozarts Kompositionen aufgeführt; es hat sich aber keine Notiz gefunden, daß sie irgendwo aufgeführt worden sei, noch sonst eine Erwähnung, als daß Gerber unter den von Leopold Mozart hinterlassenen Kompositionen neben Bastien und Bastienne und der verstellten Gärtnerin auch Semiramis aufführt. Dies ist, wie schon oben (S. 12) bemerkt wurde, nur dadurch zu erklären, daß man nach L. Mozarts Tod die von ihm aufbewahrten Jugendwerke Wolfgangs für seine Arbeiten hielt; allein danach muß man annehmen, daß Mozart die Semiramis ganz oder zum Teil vollendet habe. Wie es zugegangen ist, daß sie nicht mit den übrigen Opern wieder in Mozarts Hände und aus seinem Nachlasse in Andrés Besitz gelangt ist, ist noch nicht erklärt. In Rössigs Schrift, „Versuche im musikalischen Drama — Baireuth 1779" findet sich eine entsprechende Bemerkung wie im Theaterkalender: „Die Semiramis, ein musikalisches Drama des Freyherrn von Gemmingen, beschäftiget jetzt den Herrn Mozard, Kapellmeister zu Salzburg." Vgl. R. M. Werner, Vierteljahrsschr. f. Literaturgeschichte I 524. J I 4 585. Auch Gemmingens Text scheint nirgends gedruckt worden zu sein.

Auch in Kaisersheim gab es dem liebenswürdigen Prälaten zu Liebe wieder einen kleinen Aufenthalt, dann reisten beide zusammen nach München, wo sie am 25. Dezember eintrafen. München war, wie der Vater richtig voraussah, eine neue gefährliche Reisestation, stand Wolfgang hier doch das Wiedersehen mit den alten Mannheimer Freunden und vor allem mit Aloysia in Aussicht. Ja sogar das Bäsle aus Augsburg hatte er dorthin bestellt mit der geheimnisvollen Anspielung auf eine wichtige Rolle, die sie vielleicht dort spielen würde.

Abermals setzte ihm der Vater eingehend auseinander, daß die Salzburger Anstellung allein die ganze Familie aus ihrer drückenden Lage erretten könne, er solle deshalb ja keinen Versuch machen, etwa durch Cannabich einen weiteren Aufschub zu erwirken, sondern mit der ersten Post im Januar abreisen. Seine Mahnung war nur zu wohl begründet, denn Cannabich und Raaff arbeiteten „mit Händen und Füßen" für ihn; bereits hatte er sich auf ihren Rat entschlossen, eine Messe für den Kurfürsten zu schreiben und die gerade noch rechtzeitig angekommenen sechs Sonaten (S. 719) der Kurfürstin selbst überreichen können. Da machte der Vater durch alle diese Pläne einen Strich, und außer der Gewißheit, dem Salzburger Verhängnis nicht mehr entrinnen zu können, bedrückte Wolfgang nun auch noch die Angst vor einem schlechten Empfang im Vaterhause. Sein alter Freund, der Flötist Becke, den er in seiner Not zu Rate zog, suchte ihn durch den Hinweis auf des Vaters Güte zu trösten, machte ihm aber gerade dadurch das Herz noch schwerer. „Ich habe mein Lebtag niemals schlechter geschrieben als diesmal", schreibt er am 29. Dez.[1], „denn ich kann nicht, mein Herz ist gar zu sehr zum Weinen gestimmt! Ich hoffe, Sie werden mir bald schreiben und mich trösten". Auch Becke schrieb dem Vater:

Er brennt vor Verlangen, seinen liebsten teuersten Vater zu umarmen —, welches sobald als es seine hiesigen Umstände erlauben folgen wird; nur machte er mich selbst fast kleinmüthig, indem ich ihn seit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeste Herz! Nie habe ich ein Kind gesehen, das mehr Empfindung und Liebe für seinen Vater in seinem Busen trägt als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht so zärtlich seyn als er es wünschet; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem väterlichen Herzen. Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wie viel mehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater seyn. Nur münd-

[1] B I 279.

lich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem besten Charakter, als dem redlichsten und eyfrigsten Menschen?

Der Vater stellte ihm alsbald einen „zärtlichen und vergnügten" Empfang in Aussicht, sogar die „Herbstunterhaltung aus der Schützencassa" sei seinetwegen verschoben worden, nur gehe ein längeres Ausbleiben jetzt unter keinen Umständen mehr an, da der Erzbischof sonst gar das bereits vier Monate alte Anstellungsdekret wieder zurücknehmen könnte[1]. Darauf antwortete Wolfgang (8. Jan. 1779)[2]:

Ich versichere Sie, mein liebster Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht nach Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes versichert worden bin, daß Sie mich besser kennen, als vorhin! Es war niemals keine andere Ursach an dem langen Verzögern nach Haus zu reisen, an der Betrübnis, — die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte —, als dieser Zweifel. Was könnte ich denn sonst für eine Ursache haben? Ich weiß mich nichts schuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte; ich habe keinen Fehler (denn ich nenne einen Fehler das, welches einem Christen und ehrlichen Mann nicht ansteht) begangen. Mit einem Wort, ich freue mich, und ich verspreche mir schon im Voraus die angenehmsten und glücklichsten Täge, aber nur in Ihrer und meiner liebsten Schwester Gesellschaft. Ich schwöre Ihnen bey meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von geborenen Salzburgern) nicht leiden kann; mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich.

Diese Betrübnis hatte allerdings noch eine andere Ursache, nämlich das bittere Ende seines Verhältnisses zu Aloysia. Mozart war bei Webers abgestiegen und hatte sich von Aloysias großen Fortschritten persönlich überzeugen können. Damals hat er ihr die vollendete Arie Popoli di Tessaglia überreicht, deren Komposition ihn schon

[1] Das Dekret, das Mozarts Anstellung als Hoforganist mit 450 Gulden Gehalt verfügte, ist vom 17. Januar 1779; das Dekret der Hofkammer an das Hofzahlamt vom 26. Februar 1779. Die beiden Schriftstücke veröffentlichte Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts, Mitteil. der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI, H. 1, S. 147, 151. Hiernach sind sie in Beilage I mitgeteilt. Wenn daher Leopold Mozart schreibt (31. Dezember), daß das Dekret „schon vier Monat alt" sei, so kann sich das nur auf die vorläufigen Zusicherungen beziehen; er müßte denn ein andres Dekret (Pirckmayer ebd. S. 145, 161) im Sinne haben, durch das ihm selbst, dem Vater, eine Gehaltserhöhung von jährlich 100 Gulden bewilligt wurde, und das allerdings genau 4 Monate alt war. [2] B I 282.

in Paris innerlich wieder nahe mit der Geliebten verbunden hatte. Es war sein letzter Liebesgruß an sie. Ihr Vater war zwar entgegen den Befürchtungen Leopolds, daß er ihn jetzt, wo er ihn nicht mehr brauchte, auch nicht mehr kennen würde, ihm gegenüber noch der Alte, wohl aber war Aloysia herzlos genug, ihm zu zeigen, daß sie nunmehr, wo ihr als Künstlerin bessere Aussichten winkten, des alten Freundes nicht mehr bedurfte. Der aus allen Himmeln gestürzte Wolfgang ließ sich nichts anmerken, ja er übertrumpfte ihre Frivolität noch krampfhaft, indem er sich ans Klavier setzte und laut sang: „Ich laß das Mädel gern das mich nicht will“ [1]. Innerlich freilich war er aufs tiefste verwundet, ist ihm doch die Gefahr, der er durch Aloysias kalte Herzlosigkeit glücklich entronnen war, erst später in ihrem ganzen Umfang zum Bewußtsein gekommen. Noch am 16. Mai 1781 schreibt er dem Vater [2]: „Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr, aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist! Ich liebte sie in der Tat und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hinläßt, und ich sie also selten zu sehen bekomme.“

So endete die ganze, an Enttäuschungen reiche Reise zum Schlusse noch mit dem schmerzlichsten Mißklang, den es für Mozart überhaupt geben konnte. Kein einziger seiner stolzen Träume war in Erfüllung gegangen; der schönste davon wie ein eitles Trugbild verflogen, vor ihm lag als ein unentrinnbares Verhängnis das verhaßte Salzburg.

Das tiefe Leid, das er mit nach Hause trug, beweist am besten, was jene Liebe für seine Entwicklung bedeutete. Sie war wie ein Frühlingssturm über sein junges Herz dahingebraust und hatte ihn ihre ganze beseligende, aber auch zerrüttende Macht fühlen lassen. Nicht allein dem Vater gegenüber hatte er sich in Schuld verstrickt; der

[1] So erzählt Nissen S. 415 f., der noch berichtet, Mozart sei mit einem roten Rock — den er auch auf den Porträts aus damaliger Zeit trägt —, nach französischer Sitte wegen der Trauer mit schwarzen Knöpfen, nach München gekommen, was Aloysia nicht gefallen zu haben scheint. Dagegen ist Nissens weitere Angabe sehr unwahrscheinlich, daß Aloysias jüngere Schwester Konstanze bereits damals aus Mitleid Annäherungsversuche gemacht habe. [2] B II 73. Auch sie scheint später nicht ohne Wehmut an jene Münchener Tage gedacht zu haben, denn die von Mozart selbst geschriebene Singstimme der für sie 1788 komponierten Arie (K.-V. 538) bringt von ihrer Hand mit einem Anklang an das Liebesduett aus Metastasios Olimpiade die Worte: »Nei tuoi giorni felici pensa qualche volta al ‚Popoli di Tessaglia‘«.

peinigende Konflikt zwischen der Stimme des Herzens und dem künstlerischen Gewissen ist auch Mozart nicht erspart blieben. Er glaubte, ganz anders als der Vater, beiden zugleich genügen zu können, als Aloysias Treulosigkeit ihn plötzlich aus allen Himmeln stürzte. Es war gewiß tragisch, daß sein junges Herz, kaum daß es überhaupt zu glühen begonnen hatte, auch schon enttäuscht wurde. Aber Lust und Leid dieser Liebe haben auch den Künstler in Mozart auf eine neue Bahn gedrängt und ihm viele seelische Gebiete erschlossen, an deren Pforten er bisher nur mit dunklen Ahnungen vorbeigeschlichen war. Wenn man gemeinhin Mozarts Reifezeit vom Idomeneo an datiert, so darf man unter den Gründen dafür Aloysia nicht vergessen, deren tändelnde Falschheit einem großem Künstler zur letzten inneren Reife verholfen hat.

Am 7. Jan. 1779 war Mozart von Cannabich der Kurfürstin vorgestellt worden und hatte mit seinen Sonaten eine sehr gnädige Aufnahme gefunden. Dann sah er sich noch Schweitzers Alceste, die Karnevalsoper, an und reiste endlich, vom Vater abermals gedrängt, mit dem Salzburger Kaufmann Gschwandner in dessen bequemem Wagen nach Salzburg ab. Am 15. oder 16. Januar kam er mit dem Bäsle daselbst an.

Hofdienst in Salzburg

Der Vater, der sich nach all den ausgestandenen Sorgen nunmehr am Ziel seiner Wünsche sah, ließ es an einem warmen Empfang nicht fehlen. Ein bequemer neuer Legeschrank für die Kleider stand in Wolfgangs Zimmer bereit, ebenso das alte Clavichord, auch hatte die Köchin Theresel für Kapaunen, sein Leibgericht, in Menge gesorgt. Der Oberstthofmeister Graf von Firmian (S. 526) hatte ihm schon seine Pferde antragen lassen, ebenso der befreundete Dr. Prex sein schönes „Bräundl"; auch zahlreiche andere Freunde gaben ihm zu erkennen, daß sie seine Wiederkehr mit Freude und Genugtuung begrüßten. Und endlich tat ihm die Gesellschaft des Bäsles besonders wohl, die er sich auf einige Wochen erbeten hatte. Die schweren Münchner Tage hatten die alte derbe Liebelei in ein inniges Vertrauensverhältnis umgewandelt. Schon daß ihn das Bäsle nach Salzburg begleitete, hatte seinen Mut bedeutend aufgerichtet. Freilich hatte Maria Thekla bereits in München einsehen müssen, daß für sie nur die entsagungsvolle Rolle der Trösterin und Beschützerin übrig geblieben war, und daß sie alle etwa auf den Vetter gesetzten zarten Hoffnungen begraben mußte. Aber das tapfere Mädchen verstand es, sich zu bezwingen und ist Wolfgang in den öden ersten Salzburger Wochen eine treue Stütze geworden.

Einer solchen bedurfte er allerdings dringend, denn sein Verhältnis zu seinem Vater hatte sich nach allem, was während des letzten Jahres zwischen ihnen beiden vorgefallen war, doch merklich verändert. Nicht als ob seine alte herzliche Hochachtung vor dem Vater nachgelassen hätte. Aber die Pariser Kämpfe hatten ihn innerlich reifer und damit kritischer gemacht, und außerdem hatte er gerade bei seinen sehnlichsten Herzenswünschen, bei seiner Liebe zu Aloysia und seinem Widerwillen gegen Salzburg, in dem Vater seinen schroffsten Gegner gefunden. Der empfindliche und gereizte Ton in den Briefen

beider war ein neues, bedenkliches Anzeichen, und auch an Beweisen mangelnder Offenheit hatte es weder der Vater noch der Sohn fehlen lassen, jener aus Berechnung, dieser aus innerer Gewissensnot. Die Angelegenheit mit der Weberin war ja nun freilich durch diese selbst in des Vaters Sinne erledigt, aber die Abneigung gegen die ihm von diesem aufgezwungene Stellung in Salzburg blieb unvermindert bestehen und ließ im Herzen des Sohnes auch gegen den Vater einen Stachel zurück, den selbst die innigste Kindesliebe und der anerzogene Gehorsam nicht zu beseitigen vermochten. Zu dem Kampfe mit der äußeren Welt und mit dem Erzbischof insbesondere gesellte sich nun ein schleichender Konflikt mit dem Vater, und da dieser mit den Jahren immer unbeugsamer und starrsinniger alles Heil des Sohnes in der Unterordnung unter seinen Willen erblickte, so kam schließlich, was kommen mußte: innerlich völlig vereinsamt zog der junge Meister seines Wegs, der ihn als Künstler zu den höchsten Höhen des Genius, als Menschen aber in Nacht und Elend führen sollte.

Wolfgang wußte genau, was ihn in Salzburg erwartete. Mag seine ungünstige Meinung von der Bildung und dem Kunstsinn der Salzburger zum Teil auch übertrieben sein[1], so viel war jedenfalls klar, daß der Erzbischof einen früheren Bediensteten, der ihm vormals seine Stelle gekündigt hatte und dann nur durch die Macht der Umstände wieder aufgedrängt wurde, unmöglich mit besonderer Huld aufnehmen oder gar ihm zuliebe seine musikalischen Anschauungen ändern würde, und Wolfgangs langes Zögern auf der Heimreise hatte dem klugen Menschenkenner obendrein die Augen darüber geöffnet, wie wenig jenem an seiner Salzburger Stelle gelegen war.

So begann die neue Tätigkeit unter sehr trüben Vorzeichen. Da die Briefe aus diesen Jahren fehlen, wissen wir über Mozarts äußeres Leben während dieser Zeit mit Ausnahme der Daten, die sich aus einzelnen Werken gewinnen lassen, nur wenig. Im Allgemeinen hat es sich jedenfalls in den alten ruhigen Geleisen bewegt, nur daß das bittere Gefühl des Unbefriedigtseins immer wieder durchbrach. Selbst die Lust zum Arbeiten, gesteht er am 26. Mai 1781 dem Vater, sei ihm zeitweise vergangen, „warum? weil mein Gemüt nicht vergnügt war“[2]. Und schon vorher (8. April 1781) meint er: „Wenn man

[1] Noch am 26. Mai 1781 schreibt er dem Vater (B II 77): „Wenn ich (in Salzburg) spiele oder von meiner Komposition was aufgeführt wird, so ists, als wenn lauter Tisch und Sesseln die Zuhörer wären.“ [2] B II 77.

seine jungen Jahre so in einem Bettelort in Untätigkeit verschlänzt, ist es traurig genug und auch Verlust“[1]. Aus diesen Worten spricht nun allerdings die Erregung über die letzten Salzburger Erlebnisse. Tatsächlich ist der Ertrag dieser Jahre besonders reich und übertrifft den der Pariser Zeit bei Weitem; an Aufträgen aller Art hat es ihm in Salzburg wahrlich nicht gefehlt, und seine Stellung als Konzertmeister und als Hof- und Domorganist — denn als solcher erscheint er jetzt im Salzburgischen Hofkalender — gab ihm reichlich Gelegenheit zu Instrumental- und Kirchenmusik, bei der er allerdings, wie ehedem, an den herrschenden Geschmack und an die vorhandenen Mittel gebunden war.

Bemerkenswert ist, daß Mozart in dieser Zeit wieder Sinfonien geschrieben hat. Eine Sinfonie in Gdur (K.-V. 318, S. VIII. 32)[2] ist vom 26. April, eine in Bdur (K.-V. 319, S. VIII. 33) vom 9. Juli 1779 und eine in Cdur (K.-V. 338, S. VIII. 34) vom 29. August 1780 datiert. Der Erzbischof scheint also seine frühere ablehnende Haltung gegenüber dem Sinfoniker Mozart aufgegeben zu haben, wenn auch nicht ohne Vorbehalt, wie aus der geringen Anzahl dieser Werke ersichtlich ist. Auf einen besonderen festlichen Anlaß, der wohl aus den Kreisen der Bürgerschaft stammte, scheint die Ddur-Serenade für Streichquartett und je zwei Flöten, Oboen, Hörner (Posthorn), Fagotte, Trompeten und Pauken (K.-V. 320, S. IX. 11) hinzuweisen mit einem als Concertante bezeichneten, zweisätzigen Konzert in der Mitte[3]. Auch das Divertimento in Ddur für Streichquartett und zwei Hörner (K.-V. 334, S. IX. 31) ist mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1779 zu setzen.

Ebenso wurde die Konzertmusik als solche von Mozart mit zwei bedeutenden Werken bedacht, dem von André in das Jahr 1780 gesetzten[4] Esdur-Konzert für zwei Klaviere und Orchester (K.-V. 365, S. XVI. 10) und der wohl im Herbst 1779 entstandenen

[1] B II 57. [2] Die Vermutung O. Jahns (I[4] 597), es handle sich hier um eine Theaterouvertüre, ist nicht zwingend. [3] Diese beiden Stücke besaß André noch in einer besonderen, von Mozart als Sinfonia concertante bezeichneten Abschrift. Sie waren also zu einer besonderen Aufführung bestimmt, wie es in einem Konzert in Wien geschah (20. März 1783); von den beiden Märschen (K.-V. 335, S. X. 8) ist der eine wahrscheinlich für diese Serenade bestimmt gewesen. [4] WSF II 407 nehmen 1779 an. Mozart spielte das Werk am 24. November 1781 zu Wien mit Frl. Aurnhammer; damals wurden dem Orchester auf einem besonderen Blatt noch zwei Klarinetten hinzugefügt.

Konzertanten Sinfonie in Es dur für Violine und Bratsche mit Orchester[1] (K.-V. 364, S. XII. 10).

Nicht minder groß war der Ertrag von Mozarts kirchlichem Amt. Als Organist mußte er an Festtagen die Orgel spielen, was sich für gewöhnlich auf die Begleitung des Gesanges und die an bestimmten Stellen üblichen Zwischenspiele beschränkte; das bot ihm Anlaß zu freier Phantasie, die ihm von jeher besondere Freude gemacht hatte. Doch rühren aus dieser Zeit auch wieder einige Kirchensonaten her (K.-V. 328, 329, 336, S. XXIII. 13—15). In dieselbe Zeit fallen aber auch noch zwei Messen in C dur, die erste vom 23. März 1779 (K.-V. 317, S. I. 14), die sog. „Krönungsmesse"[2], die zweite vom März 1780 (K.-V. 337, S. I. 15)[3]. Ihnen schließen sich der Handschrift und dem Stil nach verschiedene Messenfragmente an, so das Kyrie in C dur (K.-V. 323, S. III. 4 Nott.), dessen Schluß (vom 38. Takt an) verloren gegangen und später vom Abbé Stadler ergänzt worden ist[4], und zwei angefangene Kyrie (K.-V. Anh. 13, 16), das eine mit obligater Orgel, das andere streng kontrapunktisch gehalten.

Neben den Messen gehen diesmal statt der früheren Litaneien zwei Vespern her, die eine aus 1779, die andere aus 1780 (K.-V. 321, 339, S. II. 6, 7 Nott.). Soweit die Vespern für die Kunstmusik in Betracht kommen, bestehen sie aus einer Folge von fünf Psalmen, die durch den Lobgesang der Maria, das Magnificat, beschlossen wird. Jedes einzelne Stück bildet ein selbständiges Ganzes und hat als Abschluß das Gloria patri (Beil. V. 3). Von einem inneren Zusammenhang der sechs Sätze ist kaum die Rede, ja selbst die Tonart wird mit Ausnahme der beiden Ecksätze, des Dixit und Magnificat, die

[1] Die Bratsche ist in D dur geschrieben, und muß um einen halben Ton höher gestimmt werden. Der Zweck dabei war, ihren Klang zu schärfen und das Spiel zu erleichtern. [2] Nach J. E. Engls auf des P. Plac. Bernhardskis Chronik von St. Peter von 1782 beruhenden Forschungen ist diese Messe zur Erinnerung an die in der Kriegsnot um 1744 erfolgte Krönung des Gnadenbildes der Landesmutter Maria am Plain geschrieben. Die Einweihung des kostbaren Kronenschmucks durch den Papst hatte am 4. Juni 1751 stattgefunden. [3] Vom Credo ist bis zum Et in spiritum ein später zurückgelegtes Bruchstück mit der Angabe Tempo di Ciaccona erhalten. Außer dem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Autograph dieser Messe haben sich zu St. Peter in Salzburg Stimmen erhalten, die von Mozarts Zeitgenossen, dem Senkirchner Organisten Joh. Matth. Kracher, herrühren. Sie bestätigen z. B., daß die Fagotte, außer bei den obligaten Stellen mit den Bässen zu gehen haben. Nottebohm im R.-V. [4] Mit diesem Schluß war das Werk zuerst als Regina coeli erschienen.

auch bei Mozart in demselben Ton stehen, sehr frei behandelt, und das Gloria patri dient nicht etwa als verbindendes geistiges Band, sondern erfährt vielmehr in jedem Psalm wieder eine neue Behandlung. So kam es denn sehr häufig vor, daß man mit den einzelnen Psalmen auch wechselte und sogar Stücke von verschiedenen Meistern zusammenspannte. Nur Dixit und Magnificat wurden als die Hauptstücke des Ganzen immer wieder neu komponiert und zwischen ihnen dann andere eingelegt.

Von einzelnen Kirchenstücken mag ferner noch ein Regina coeli in C dur (K.-V. 276, S. III. 12) seinem Stile nach in diese Zeit gehören[1], und endlich hat sich Mozart auch auf dem Gebiete des deutschen geistlichen Liedes mit seinen zwei deutschen Kirchenliedern (K.-V. 343, S. III. 16) betätigt[2]. Er scheint sich in jener Zeit dem Liede überhaupt wieder genähert zu haben, denn augenscheinlich gehören die drei Lieder aus J. T. Hermes' Roman „Sophiens Reise" (K.-V. 390—392, S. VII. 14—16) in diese oder in die allererste Wiener Zeit.

Was aber Mozarts Schaffen in diesen Jahren besonders kennzeichnet, ist die immer stärker werdende Hinneigung zum dramatischen Schaffen, die sich dann in dem großen Wurfe des Idomeneo entlädt. Zunächst mußte er sich freilich mit den Salzburger Theateraufführungen begnügen. Bei seiner Rückkehr traf er eine Gesellschaft unter Böhms Leitung in Salzburg an. 1780 folgte Em. Schikaneder mit seiner Wandertruppe, der sich gerade damals sowohl mit Opern- als mit Schauspielaufführungen[3] besonderen Ruhm erwarb. Schikaneder wurde sehr bald mit der Familie Mozart gut bekannt und sogar zum Bölzelschießen zugezogen. So wurde es ihm nicht schwer, den willigen Wolfgang zur Komposition einer Arie für eine seiner Vorstellungen zu bereden, die freilich erst mitten in den Vorbereitungen zum Idomeneo fertig wurde und seitdem verschollen ist[4].

[1] WSF II 408. [2] Ob das Passionslied „Kommet her ihr frechen Sünder" (K.-V. 146, S. VI. 101) mit WSF II 408 ebenfalls in das Jahr 1780 zu setzen ist, bleibe dahingestellt. Später als 1772 (Köchel!) ist es seinem ganzen Stil nach sicher anzusetzen und für eine Salzburger Fastenaufführung war es auch bestimmt, wie aus L. Mozarts Überschrift »Aria de passione D. N. Jesu Christi« hervorgeht. [3] Über den Spielplan, der neben viel Shakespeare (Hamlet, Macbeth, Lear) auch die damals Modernsten, wie z. B. Lessing und Leisewitz, berücksichtigte, vgl. E. v. Komorzynski, Em. Schikaneder 1901, S. 6 f. [4] Vgl. den Brief vom 22. November 1780 (B II 10). Auch Böhm scheint Mozart eine Arie versprochen zu haben, vgl. den Brief an das Bäsle vom 24. April 1780 (B I 288).

Wichtiger als diese einzelnen Stücke ist die in diese Zeit fallende Komposition der Musik zu „Thamos, König in Egypten" (K.-V. 345, S. V. 12 mit Müllners R.-B.), die ebenfalls mit Schikaneders Aufführungen zusammenhängt. Der Dichter des Dramas, Frhr. Tob. Phil. von Gebler, gehörte seit 1769 trotz seiner hohen Stellung als Vizekanzler der k. k. böhmischen Hofkanzlei zu den Männern, die sich die Hebung des Wiener Theaters besonders angelegen sein ließen[1].

Aus Geblers Briefwechsel läßt sich nachweisen, daß Mozart die beiden Chöre „Schon weichet Dir Sonne" und „Gottheit über alle mächtig" (Nr. 1 und 6) bereits unmittelbar nach der Entstehung des Dramas selbst, im Jahre 1773, komponiert hatte[2]. Jetzt nahm er, angeregt durch eine der genannten Truppen, den alten Gedanken wieder auf, komponierte den zweiten Chor ganz neu, während der erste seinen Gedankengehalt behielt und nur eine andere Instrumentation bekam, und fügte außerdem die Zwischenaktsmusiken[3] hinzu; eine Salzburger Zutat, vielleicht von Schachtner, war der dritte

[1] Nekrolog in der Wiener Zeitg. 1786, Nr. 31. Vgl. Gervinus, Gesch. d. poet. Nat.-Lit. IV 590. Gödeke, Grundr. d. Gesch. der d. Dichtg. IV 75. Geblers Werke für das Theater erschienen in Prag und Dresden 1772 f., der Thamos darin III 305 ff. Ein Exemplar der Prager Ausgabe, mit einer Aufschrift von Leop. Mozarts Hand, lag Müllner vor, möglicherweise also das von Mozart benutzte. Aufgeführt wurde das Werk 1774 im Wiener Burgtheater. [D]. Geblers und Nicolais Briefwechsel (1771—1786) gab R. M. Werner, Aus dem josephinischen Wien, Berlin 1888 heraus. [2] Am 13. Dezember 1773 schreibt Gebler an Nicolai (S. 51): „Ich schließe auf allen Fall die Musik des Thamos bey, sowie selbige unlängst von einem gewissen Sgn. Mozzart gesetzt worden. Es ist sein Originalkonzept und das erste Chor sehr schön." Am 14. Februar 1775 hofft Gebler, die Kochsche Truppe möchte den Thamos in Berlin aufführen und bemerkt: „Der gute Magister Sattler, der die erste Musik dazu verfertiget (ich glaube jedoch, Euer Hochedelgebohr. die bessere Mozzartische überschickt zu haben) ist inzwischen an der Auszehrung gestorben" (S. 65). Nach Deiters' wohl begründeter Vermutung (Jahn II[4] 811 ff.) stammt Mozarts Musik aus der Zeit des Wiener Aufenthalts von Juli bis Oktober 1773, wo er den Dichter persönlich kennen gelernt haben muß. Dazu stimmt die Äußerung des Vaters am 14. September: „Der Wolfgang komponiert an etwas ganz eifrig". Zu einer Aufführung ist es damals aus nicht näher bekannten Gründen nicht gekommen. Wie Sattler hatte Mozart damals nur die Chöre komponiert, und zwar sicherlich nur die beiden ersten, nicht aber auch den dritten, der in dem Drama nicht steht. Das nach dem R.-B. verschollene Autograph dieser ersten Fassung befindet sich auf der Staatsbibliothek in Berlin. [3] WSF II 117 setzen aus stilistischen Gründen sogar die Zwischenaktsmusiken mit Ausnahme des Melodrams Nr. 4 in die frühere Zeit und nehmen nur instrumentale Änderungen an.

Chor, der im Geblerschen Drama fehlt. Auch dieser zweiten Fassung war das Schicksal nicht günstig. Am 15. Februar 1783 schreibt Wolfgang dem Vater[1]: „Es tut mir recht leid, daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! Dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß der Musik wegen aufgeführt werden und das wird wohl schwerlich gehen, schade ist es gewiß." Später wurden dann in Wien, wahrscheinlich für Mozarts Fastenkonzerte, dem ersten und dritten Chore lateinische geistliche Texte untergelegt (Splendente te Deus und Ne pulvis et cinis superbe te geras)[2].

Wie der Thamos, so hängt offenbar auch die Komposition eines von Schachtner gedichteten deutschen Singspiels mit jenen Salzburger Theateraufführungen zusammen. Als Mozart im November 1781 nach München reiste, war das Werk noch nicht fertig[3], trotzdem erbat er es sich vom Vater, um es gelegentlich bei Cannabichs vorzuspielen[4]. Später dachte der Vater an eine Aufführung in Wien, allein der Sohn antwortete (18. April 1781)[5]: „Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts, denn — — aus der nämlichen Ursache, die ich so oft gesagt habe. — — Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur gesagt, daß das Stück, die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind, sehr gut seye, aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht".

Ohne Zweifel ist dies die bis auf die Ouvertüre und den Schlußsatz vollendete, in Mozarts zur Aufführung sorgfältig eingerichteter Originalpartitur noch vorhandene namenlose Oper[6] in zwei Akten, (K.-V. 344, S. V. 11 mit Wüllners R.-B.), die André unter dem

[1] B II 214. [2] Abschriften beider Chöre mit lateinischem Text fanden sich in Mozarts Nachlaß. [3] Am 11. Dezember 1780 schreibt der Vater (B IV 159), mit dem Schachtnerschen Drama sei jetzt wegen der Landestrauer nichts zu machen. „Es ist auch besser, da die Musik ohnehin nicht ganz fertig ist." [4] 18. Januar 1781 (B II 41). [5] B II 62. [6] Schon 1799 erschien im Intelligenz-Blatt der AMZ II S. 21 die Anfrage: „Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein teutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen: Gomaz, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin, usw. Sollte Jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder, falls es gedruckt ist wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er andurch ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen." Es scheint keine Antwort erfolgt zu sein.

passenden Titel Zaide herausgegeben hat[1]. Der Text ist seinem ganzen Charakter nach höchstwahrscheinlich einem französischen Originale nachgebildet, das sich freilich bis jetzt nicht hat auffinden lassen. Er ähnelt in verschiedenen Motiven dem der „Entführung", und Mozart ist wohl deshalb später nicht mehr auf das Werk zurückgekommen[2].

Alle diese Werke traten jedoch schließlich zurück gegen einen Auftrag, der Mozarts sehnlichsten Herzenswunsch nach soviel Enttäuschungen endlich erfüllen sollte: für den Münchner Hof zum Karneval 1781 die opera seria zu schreiben. So hatte sich das kurfürstliche Paar, beraten von Mozarts guten Freunden unter den Sängern und Instrumentisten, doch noch seiner erinnert, der Erzbischof aber mußte sein Versprechen, ihn reisen zu lassen, wenn er bestimmte Aufträge erhielte, einlösen und tat es wohl auch aus schuldiger Rücksicht auf den benachbarten Hof. Als Textdichter wurde der Abbate Giambatt. Varesco bestimmt, der seit 1766 Hofkaplan in Salzburg war. Die Wahl hatte den großen Vorzug, daß der mit den Münchner Verhältnissen gründlich vertraute Mozart mit dem Dichter ständige persönliche Fühlung behalten konnte. Als später eine deutsche Übersetzung für nötig befunden wurde, empfahl Mozart seinen alten Freund Schachtner, sodaß L. Mozart mit Stolz Breitkopf mitteilen konnte, die Oper sei ein ausschließlich Salzburgisches Erzeugnis[3].

Als Vorlage für den Text hatte der Münchner Hof ein altes französisches Libretto gewählt, den von Danchet gedichteten und von Campra komponierten Idoménée, der am 12. Januar 1712 in Paris aufgeführt und 1731 wiederholt worden war[4]. So entstand

---

[1] Zaide, Oper in zwei Akten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach, Joh. André. André hat eine Ouvertüre und einen Schlußchor für die Aufführung hinzugefügt, wogegen nichts einzuwenden ist. Mozarts Komposition ist unverändert genau mitgeteilt; allein mit dem Text sind durch C. Gollmick Veränderungen vorgenommen. Schachtners Text ist freilich nicht mehr zu ertragen, aber für die Beurteilung von Mozarts Musik unentbehrlich. Wüllner nimmt an, daß das verloren gegangene Textbuch aus drei Akten bestanden habe, von denen der dritte gar nicht komponiert worden sei. [2] Am 27. Januar 1866 wurde es in Frankfurt a. M., 1902 in einer Bearbeitung von R. Hirschfeld in Wien (vgl. ZIMG IV 66 ff.) und 1915 in einer Bearbeitung von A. Rudolph in Mannheim zur Aufführung gebracht (Kl.-Ausz. bei Breitkopf & Härtel). [3] 10. August 1781 (J I[4] 613). [4] Dict. des Théâtres III p. 126 ff. Ein Auszug erschien bei Christoph Ballard 1712, der Text ist gedruckt Rec. des opéras XII. 1.

der Idomeneo, Re di Creta, der die alte fünfaktige tragédie lyrique in eine italienische operia seria metastasianischen Stiles, doch mit französischen Zutaten, vor allem mit Chören, umschuf. Das Personenverzeichnis lautet:

Idomeneo, re di Creta
Idamante, suo figlio
Ilia, prencipessa Trojana, figlia di Priamo
Elettra, prencipessa, figlia d'Agamennone re d'Argo
Arbace, confidente del re

Gran Sacerdote di Nettuno

Il Sign. *Raaff,* virtuoso di camera.
Il Sign. *Dal Prato.*
La Sign. *Dorothea Wendling,* virtuosa di camera.
La Sign. *Elisabeth Wendling,* virtuosa di camera.
Il Sign. *Domenico de' Panzacchi,* virtuoso di camera.
Il Sign. *Giovanni Valesi,* virtuoso di camera.

Als das Buch vollendet war, begann Mozart noch im Oktober 1780 mit der Komposition. Dann reiste er nach München, um, wie es Sitte war, die Oper in persönlichem Verkehr mit seinen Künstlern zu vollenden. Nach einer Reise auf dem Postwagen, „der einem die Seele herausstößt" und ihn keine Minute hatte schlafen lassen, schrieb er am 8. November 1780[1] seinem Vater: „Glücklich und vergnügt war meine Ankunft!" Hier gab es nun vollauf zu tun, die Oper mußte einstudiert, in Szene gesetzt und zum Teil erst noch geschrieben werden. Wie viel er schon fertig mit nach München brachte, ist nicht genau anzugeben, wahrscheinlich die Rezitative größtenteils, wohl auch den ersten Akt und vielleicht einen Teil des zweiten; wenigstens deutet die Erwähnung bereits fertiger Musikstücke in seinen ersten Briefen darauf hin.

Er konnte mit gutem Mute daran gehen, denn von allen Seiten kam man ihm mit Wohlwollen entgegen. Graf Seeau, „von den Mannheimern wie Wachs zusammengeschmolzen", war ihm in allem zu Willen, und wenn sie auch mitunter so aneinander gerieten, daß Mozart sich entschließen mußte grob zu werden, so gab der Graf doch schließlich nach. Auch der Kurfürst nahm ihn sehr gnädig auf. „Nun hätte ich bald das Beste vergessen!" schreibt er (15. November 1780)[2]. „Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem

[1] Die Angabe der Schwester (Notteb. S. 109), die Abreise sei am 8. November erfolgt, ist hiernach unrichtig. Nissen (S. 416) gibt den 6. November an; vgl. auch Mozarts Brief vom Sonnabend, dem 16. Dezember, B II 27. [2] B II 9.

Amt S. Ch. Durchlaucht dem Churfürst en passant vorgestellt, welcher sehr gnädig mit mir war; er sagte: ‚Es freut mich, ihn wieder hier zu sehen'. Und als ich sagte, daß ich mich beeifern werde, den Beyfall S. Ch. D. zu erhalten, so klopfte er mich auf die Schultern und sagte: ‚O daran habe ich gar keinen Zweifel, daß Alles gut seyn wird. — A piano piano si va lontano!'" Auch der Adel war günstig für ihn gestimmt. Cannabich machte ihn mit der Gräfin Baumgarten, einer geborenen Lerchenfeld, bekannt, die damals die Favoritin des Kurfürsten war. „Mein Freund ist alles in diesem Haus", berichtet er (13. November 1780)[1], „und ich nun also auch; das ist das beste und nützlichste Haus hier für mich, durch dieses ist auch alles wegen meiner gegangen und wird wills Gott noch gehen." Er konnte daher seinen Vater über den Erfolg der Oper vollkommen beruhigen (24. November 1780)[2]: „Wegen meiner Opera seyen Sie außer Sorg, mein liebster Vater; ich hoffe, daß alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl absetzen, die aber vermutlich sehr komisch ausfallen wird; denn ich habe unter der Noblesse die ansehnlichsten und vermöglichsten Häuser, und die Ersten bey der Musik sind alle für mich." Dabei hebt er Cannabich besonders hervor[3].

Von den Sängern und dem Orchester waren allerdings keine Ränke zu erwarten; Mozart war ebenso bemüht, es ihnen recht zu machen, wie sie zufrieden waren. Bei diesem Zusammenarbeiten sowie bei der Einrichtung für die Bühne ergaben sich aber Veränderungen im Libretto als wünschenswert, und Varesco mußte vielfach angegangen werden, sie vorzunehmen oder die vorgeschlagenen zu billigen (S. Beilage XI.)

Von dem Personal machte ihm der Kastrat dal Prato die meiste Not. Gleich nach seiner Ankunft hatte er „eine Hundsfütterey" zu berichten (8. Nov. 1780)[4]. „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser; denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin und NB. er war noch nie auf keinem Theater und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Szene im 1. Akt [die Be-

[1] B II 5. [2] Aloysia Weber war damals bereits durch die Vermittlung des kaiserlichen Gesandten Grafen Hardeck als erste Sängerin in Wien engagiert worden, wohin ihre ganze Familie mit ihr zog. Es beruht auf einem Irrtum, wenn man diesen Aufenthalt Mozarts in München mit seinem Verhältnis zu Aloysia in Verbindung gebracht hat. [3] B II 12f. [4] B II 4.

gegnung des Idomeneo und Idamante] vor". Als er die Bekanntschaft dal Pratos machte, bestätigten sich leider diese Nachrichten. „Meinen molto amato Castrato dal Prato", schreibt er (15. Nov. 1780)[1], „muß ich die ganze Opera lehren"; „er muß seine ganze Rolle wie ein Kind lernen: er hat um keinen Kreuzer Methode" (22. Nov. 1780)[2]. Auch bei dem Quartett, das sechsmal probiert werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. „Der Bub kann doch gar nichts," klagt Mozart (30. Dez. 1780).[3] „Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmete; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden."

In ganz andrer Art machte ihm sein „bester liebster Freund" Raaff zu schaffen. Er war außerordentlich empfindlich, und Mozart änderte ihm und seinen grauen Haaren zu Gefallen, was irgend möglich war (27. Dez. 1780)[4]:

Hören Sie, der Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian versessen, daß man Blut dabey schwitzen möchte — folglich sehr schwer für ihn zu schreiben, — sehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man so alle Tag Arien machen will, wie par exemple die erste Arie Vedrommi intorno etc. Wenn Sie sie hören werden — sie ist gut, sie ist schön; aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn; er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. — Mit dem Quartett habe ich itzt eine Noth mit ihm gehabt. Das Quartett, wie öfter ich mir es auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen; der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen; er sagte es mir ganz allein — non c'è da spianar la voce — es ist zu eng. Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht. Ich sagte nur: Liebster Freund! Wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun; allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett, und hören Sie es nur einmal zusammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe mir bey Ihren 2 Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten thun und hoffe es zu Stande zu bringen; — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen. Darauf gab er sich zufrieden.

[1] B II 9. [2] B II 11. [3] B II 34. [4] B II 32f.

Nach der Probe fand Raaff sich auch „mit Vergnügen betrogen und zweifelte nun auch nicht an dem guten Effect" (30. Dez. 1780)[1]. Nachdem Mozart ihm seine erste Arie „vorgeritten" hatte, war er sehr damit zufrieden (15. Nov. 1780), ebenso mit der Arie im zweiten Akt (1. Dez. 1780)[2]:

Der Mann ist so in seine Aria verliebt als es nur immer ein junger, feuriger Mann in seine Schöne seyn kann, denn Nachts ehe er einschläft und Morgens da er erwacht singt er sie. Er hat zu Hrn. v. Viereck und Hrn. v. Castel gesagt: Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitativ als Arien; da ist aber alles geblieben wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anständig wäre, etc.: enfin, er ist zufrieden wie ein König.

Mißgünstiges Gerede gab es freilich trotzdem, wie er dem Vater schreibt (27. Dez. 1780)[3]:

A propos! Becke sagte mir die Täge, daß er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter anderm, daß des Raaffs seine Aria im 2. Act wider den Text geschrieben sey. So hat man mir gesagt, sagte er, ich verstehe zu wenig welsch — ist es wahr? — Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erst geschrieben! Ich muß Ihnen sagen, daß derjenige zu wenig welsch kann, der Ihnen so was gesagt hat. Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben. Man hört das mare und das mare funesto, und die Passagen sind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen, gänzlich ausdrücken. Und überhaupt ist das die prächtigste Aria in der Opera und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt.

Die beiden anderen Sänger gehörten der alten Münchener Oper an. Der „alte ehrliche Panzacchi" war seinerzeit ein vortrefflicher Sänger und ein guter Darsteller gewesen, aber seine Blütezeit war vorüber, und auch Valesi, der einen wohlverdienten Ruhm als Tenorist hatte, leistete damals schon mehr durch Gesangunterricht als auf der Bühne. Man begreift daher, wenn L. Mozart schreibt (11. Nov. 1780[4]): „Was Du mir von dem singenden Personale schreibst, ist traurig; das Beste also wird die Musik-Composition tun müssen".

Mit den Sängerinnen hatte er diesmal gar keine Schwierigkeiten. Die beiden Wendling waren ihm befreundet und zugetan; sie gingen auf seine Weise ein und waren zufrieden, so wie er es machte. „Mad. Dorothea Wendling ist mit ihrer Szene arci-contentissima,

[1] B II 34. [2] B II 19. [3] B II 32. [4] B IV 140.

sie hat sie dreimal nach einander hören wollen", konnte er gleich nach Hause berichten (8. Nov. 1780)[1], und wegen der zweiten Arie verständigten sie sich dann miteinander. „Die Lisel Wendling", meldet er bald darauf (15. Nov. 1780)[2], „hat auch schon ihre zwei Arien ein halb dutzendmal durchgesungen, sie ist sehr zufrieden: ich habe es von einer dritten Hand, daß die zwei Wendlinge ihre Arien sehr gelobt haben."

Mozart war mit großem Eifer anhaltend fleißig beim Einstudieren und Komponieren — auch die Arie für Schikaneder wurde inzwischen fertig gemacht (S. 761) —, obgleich er von einem heftigen Katarrh befallen war. Die Hausmittel, die ihm sein Vater empfahl, brachten zwar mitunter Erleichterung; allein da er schreiben mußte, was dem Katarrrh nicht gut tat, so ging es auch mit der Besserung nur langsam.

Er traf hier mit der Mara zusammen, die vor nicht langer Zeit aus Berlin fortgegangen war. „Sie hat gar nicht das Glück gehabt mir zu gefallen," schreibt er (13. Nov. 1780)[3], „sie macht zu wenig, um einer Bastardina (S. 183) gleichzukommen (denn dies ist ihr Fach), und macht zu viel, um das Herz zu rühren wie eine Weber, oder eine vernünftige Sängerin." Noch viel weniger als von ihrem Gesang war er von dem Benehmen des Maraschen Ehepaars, dem man „den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Gesicht ansah", erbaut, von dem er später (24. Nov. 1780) berichtet[4].

Ende November wurde mit bestem Erfolge der erste Akt probiert. Mozart schreibt darüber (1. Dez.)[5]:

Die Probe ist außerordentlich gut ausgefallen. Es waren nur in allem 6 Violin, aber die gehörigen Blas-Instrumenten; von Zuhörern wurde niemand zugelassen, als die Schwester vom Seeau und der junge Graf Seinsheim. — Ich kann Ihnen nicht sagen, wie alles voll Freude und Erstaunen war. Ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich versichere Sie, ich ging mit so ruhigem Herzen zu dieser Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. Graf Seinsheim sagte zu mir: Ich versichere Sie, daß ich mir sehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das hab ich wahrlich nicht erwartet. Das Cannabichische Haus, und alle die, die es frequentieren, sind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch vieles mit dem Grafen zu sprechen) zu ihm nach Haus

[1] B II 4. [2] B II 9. [3] B II 8. [4] B II 13 ff. Ähnliche Geschichten auch bei Forkel, Mus. Alm. 1789. 122, und bei Zelter, Briefw. mit Göthe II 264 f. III 378 ff. A. Niggli, Gertrud Elisabeth Mara, in Waldersees Sammlg. mus. Vorträge Nr. 30, 1881. [5] B II 18 f.

kam, kam mir schon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß die Probe so gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närrisch nach Haus. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdessen, da sie mit ihrer kranken Rose allein zu Hause war, tausend Sorgen wegen meiner. Ramm sagte mir (denn wenn Sie diesen kennen, werden Sie sagen, das ist ein wahrer Teutscher, der sagt Ihnen so alles ins Gesicht, wie er sich es denkt): Das kann ich Ihnen wohl gestehen, sagte er, daß mir noch keine musique solche impression gemacht hat, und ich versichere Sie, daß ich wohl 50 Mal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieser Mann für Freude haben muß, wenn er diese Opera hört. Nun genug davon! — Mein Catarrh ist bey dieser Probe etwas ärger worden. Man erhitzt sich halt doch, wenn Ehr und Ruhm im Spiele sind, man mag anfangs noch so kaltblütig seyn.

Auch von anderer Seite erhielt der Vater den Erfolg des Sohnes bestätigt (vgl. seinen Brief vom 15. Dez. 1780)[1]:

Diese Tage zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebung Deiner Musik des ersten Actes war; er schrieb, daß ihm die Zähren in die Augen traten, als er diese Musik hörte, vor Freude und Vergnügen, und daß Alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, daß Alles neu und fremd wäre ꝛc.; daß sie nun im Begriff wären, den zweyten Act zu probiren, — daß er mir dann selbst schreiben werde, usw. Nun, Gott sey Dank gesagt, das geht gut.

Trotzdem hielt L. Mozart auch jetzt mit Mahnungen nicht zurück, nicht allein wegen des anhaltenden Katarrhs, sondern auch über den Charakter der Oper selbst. Wie in früheren Jahren schreibt er wieder (11. Dez. 1780)[2]: „Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken: — Du weißt, es sind hundert ohnwissende gegen zehn wahre Kenner; — vergiß also das sogenannte Populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Davon aber wollte Wolfgang nichts wissen. „Wegen dem sogenannten Populare", antwortete er ihm (16. Dez. 1780)[3], „sorgen Sie nichts, denn in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute — ausgenommen für lange Ohren nicht." Die Stelle zeigt deutlich, daß Wolfgang jetzt auch als Künstler der väterlichen Zucht entwachsen war.

Unterdessen gingen die Proben ihren Gang fort. Am 16. Dez. nachmittags wurde bei Graf Seeau der erste Akt — die Stimmen waren indessen dupliert, so daß zwölf Geiger spielten, — mit dem

[1] B IV 160. [2] B IV 159. [3] B II 27.

zweiten probiert. Auch diese Probe fiel gut aus, wie Wolfgang meldet (19. Dez. 1780)[1]:

... und hat sich das Orchestre wie alle Zuhörer mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der zweyte Act in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich stärker als der erste seyn kann. Künftigen Samstag werden wieder die zwey Acte probirt, aber in einem großen Zimmer bey Hof, welches längst gewunschen, denn beim Graf Seeau ist es gar zu klein. Der Churfürst wird in einem Nebenzimmer (incognito) zuhören. Da soll aber auf Leib und Leben probirt werden, sagte der Cannabich zu mir. Bey der letzten Probe war er waschnaß vom Schwitzen. — Daß ich gesund — und vergnügt bin, werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben. Man ist doch froh wenn man von einer so großen, mühsamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet ist: denn fast bin ich es, — denn es fehlen nur noch drei Arien und der letzte Chor vom dritten Act, die Ouverture und das Ballett — et adieu partie!

Noch höher steigerte sich die Befriedigung bei der nächsten Probe (27. Dez. 1780)[2]:

Die letzte Prob ist herrlich gewesen, sie war in einem großen Zimmer bey Hof, der Churfürst war auch da. Dießmal ist mit dem ganzen Orchestre (versteht sich, das im Opernhaus Platz hat) probirt worden. Nach dem ersten Act sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: Diese Opera wird charmante werden, Er wird gewiß Ehre davon haben. Weil er nicht wußte, ob er so lange dableiben kann, so mußte man ihm die concertierende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweyten Acts machen. Nach diesem gab er mir wieder auf das Freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: Man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke. Er hat auch anders Tags frühe beym Cercle meine Opera sehr gelobt.

Auch abends bei der Cour hatte der Kurfürst wieder lobend von der Musik gesprochen, und Mozart erfuhr von sicherer Hand, daß er nach der Probe gesagt hatte: „Ich war ganz surpreniert — noch hat mir keine Musik den Effect gemacht — das ist eine magnifique Musik."

Auch von diesen Erfolgen kamen die günstigen Nachrichten, eine über die andere, nach Salzburg. — „In der ganzen Stadt ist ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera", verkündet der Vater (25. Dez. 1780)[2]. „Den ersten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin sagte es mir, daß er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends außerordentlich gelobt. Den zweyten machte

[1] B 28f. [2] B IV 167ff.

Hrn. Becke's Brief an Fiala, den er aller Orten lesen ließ." An L. Mozart selbst schrieb Becke, „daß der Chor im zweyten Akt beim Sturme so stark wäre, daß er Jedem, auch in der größten Sommerhitze, eiskalt machen müßte", und die konzertierende Arie der Dorothea Wendling rühmte er außerordentlich. Auch der Violinspieler Esser aus Mainz (S. 388), der in Salzburg ein Konzert gegeben hatte, schrieb von Augsburg aus über die beiden Akte der Oper, die er gehört hatte: »che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita«. „Kurz", meinte der Vater, „es wäre zu weitläufig, alle Lobsprüche über alles herzusetzen. Ich wünsche, daß der dritte Akt die nämliche Wirkung tut, und hoffe es um so gewisser, als hier die größten Affecten vorkommen, und die unterirdische Stimme sehr überraschen und schaudernd seyn muß[1]. Basta, ich hoffe, daß es heißen soll: finis coronat opus." Darauf antwortet ihm der Sohn, der bis über den Kopf in der Arbeit steckte (30. Dez. 1780)[2]: „Der dritte Akt wird wenigstens so gut ausfallen, als die beyden ersten; ich glaube aber unendliche mal besser, und daß man mit Recht sagen könne: finis coronat opus." Aber zu tun hatte er dabei. „Kopf und Hände", schreibt er (3. Jan. 1781)[3], „sind mir von dem dritten Akt so voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Akt würde. Der allein kostet mehr Mühe als eine ganze Opera, denn es ist fast keine Szene darin, die nicht äußerst interessant wäre." Er hatte dann auch die Genugtuung, daß man wirklich nach der Probe fand, daß er die zwei ersten Akte noch um vieles überträfe.

Der Vater mahnte dringend, sich doch mit dem Orchester gut zu stellen, da hiervon soviel abhänge (25. Dez.)[4]:

Suche nur das ganze Orchester bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bei allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaß, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiß und Aufmerksamkeit angespannt seyn muß. Jeder, auch der schlechteste Bratschist,

[1] „Das Akkompagnement bey der unterirdischen Stimme," berichtet ihm Wolfgang (3. Januar 1781), „besteht in nichts als 5 Stimmen, nämlich in 3 Posaunen und 2 Waldhorn, welche an den nämlichen Ort placirt sind, wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orchestre ist bey dieser Stelle still." Wegen dieses Arrangements hatte er erst noch einen Streit mit Graf Seeau zu bestehen. [2] B II 34. [3] B II 36. [4] B IV 168.

ist aufs Empfindlichste gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerksamer, und so eine Höflichkeit kostet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weißt Du ja selbst, ich sage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergißt, und weil Du erst dann die Freundschaft und den Eifer des ganzen Orchesters nötig hast, wenn die Opera in Scena ist. Die Lage des ganzen Orchesters ist dann ganz anders, und aller Mitspielenden Aufmerksamkeit muß noch mehr angespannt seyn. Du weißt, daß man nicht alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act so neu und gut als der erste Act ausfallen werde? Da nun dieser Zweifel gehoben ist, so werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige seyn werden, die zweifeln werden, ob diese Musik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orchesters.

Es war aber mit der Oper noch nicht genug, sondern, weil kein besonderes Ballett, nur ein zur Handlung gehöriges Divertissement gegeben werden sollte, hatte Mozart, wie er sagt (30. Dez. 1780)[1], auch die Ehre, die Musik dazu zu machen. „Mir ist es aber sehr lieb", setzt er hinzu, „denn so ist doch die Musik von einem Meister." Bis in die Mitte des Januars hatte er noch mit den „verwünschten Tänzen" so viel zu tun, daß er an nichts anderes denken konnte, auch an sein Befinden nicht; — erst am 18. Jan. konnte er schreiben[2]: „laus Deo, nun hab ichs überstanden!"

Unter diesem rastlosen Arbeiten und Probieren rückte der Tag der Aufführung heran. Zwar war der Vater in Sorgen, ob auch der am 29. November 1780 erfolgte Tod der Kaiserin Maria Theresia die Aufführung nicht hindern würde, allein Wolfgang beruhigte ihn sogleich, daß aus dieser Ursache kein Theater geschlossen würde. Später erschreckte ihn ein Gerücht, die Kurfürstin sei hoffnungslos erkrankt, aber zu seinem Trost erfuhr er, daß das „eine Kapitallüge" sei. Anfangs war der 20. Januar 1781 zur Aufführung bestimmt, dann der 22. und zuletzt der 29. Januar; die Hauptprobe sollte am 27. Januar sein, an Wolfgangs Geburtstag, der mit diesem Aufschub wohl zufrieden war: „so kann man noch öfter und mit mehr Bedachtsamkeit probiren".

Der Ruhm des Idomeneo, der schon vor der Aufführung nach Salzburg drang, war nicht allein für Mozarts Freunde eine große

[1] B II 33f. [2] B II 40.

Genugtuung — wie ihm der Dr. Prex aus Salzburg das „ohnaussprechlichste Vergnügen" ausdrücken ließ, „mit welchem er vernommen, daß Wolfgang den Salzburgern so große Ehre machte" —; mehrere von ihnen reisten zur Aufführung nach München, wie Frau von Robinig mit ihrer Familie, zwei Fräulein Barisani, von der Kapelle ging Fiala hin[1]. L. Mozart, der sich „auf das vortreffliche Orchester wie ein Kind freute", war entschlossen, mit seiner Tochter, sobald er irgend abkommen könnte, nach München zu reisen. Da er aber einer abschlägigen Antwort von seiten des Erzbischofs sich nicht aussetzen mochte und es verlautete, daß dieser nach Wien reisen würde, wartete er seine Zeit ab. Es paßte ihm aber sehr gut, daß die Aufführung der Oper so lange verschoben wurde, bis Hieronymus wirklich abgereist war. Nun machte er sich am 25. Januar auf, um bei der Hauptprobe und Aufführung gegenwärtig zu sein; Wolfgang hatte sich so eingerichtet, daß er in seiner Wohnung (im Sonneneck der Burggasse) Vater und Schwester allenfalls beherbergen konnte, wenn sie auch auf kurze Zeit „wie Zigeuner und Soldaten" wohnten.

Die Anwesenheit des Vaters mit der Schwester in München hat uns wahrscheinlich um einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Idomeneo und deren Erfolg gebracht. Die Münchener Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten (1781, 1. Febr. Nr. 19, S. 76) beschränkten sich auf folgenden Artikel:

„Am 29 ten des abgewichenen Monats ist in dem hiesigen neuen Opernhause die Oper Idomeneo zum erstenmal aufgeführt worden. Verfassung, Musik und Übersetzung — sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen und Neptuns Tempel vorzüglich ausnehmen, waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammerraths Lorenz Quaglio, welche jedermanns Bewunderung auf sich gezogen haben"[2].

Indessen kann man nach allem, was wir über den Beifall, den die Oper in den Proben fand, lesen, nicht bezweifeln, daß sie glänzend aufgenommen wurde.

Wie viel Honorar Mozart für den Idomeneo erhielt, wissen wir nicht; daß es nicht sehr bedeutend war, erhellt daraus, daß L. Mozart seinem Sohn schreibt (11. Dez. 1780)[3]: „Wie wird es mit der Spart gehen? wird sie nicht copirt? Du mußt darauf bedacht seyn, aber

[1] B IV 175. [2] Abgedruckt auch in der Augsburgischen Ordinari-Postzeitung vom 5. Februar 1781. Rudhart, Gesch. der Oper zu München S. 168. [3] B IV 159.

Die Familie Mozart von 1780/81

Ölgemälde von J. N. de la Croce (Herbst 1780 bis März 1781). Mozarteum in Salzburg

Du mußt es fein anstellen. Um so eine Bezahlung, wie diese, kann man seine Spart nicht zurücklassen." Worauf dieser antwortet (16. Dez. 1780)[1]: „Wegen der Spart zu copiren braucht ich es gar nicht fein zu machen, sondern sagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allzeit in Mannheim der Brauch (wo der Kapellmeister gewiß gut bezahlt war), daß er das Original zurückbekommen." Die Originalpartitur in drei Bänden (im Besitze der Staatsbibliothek in Berlin) ist eine mit rascher Hand geschriebene, sehr saubere Reinschrift, in der fast gar nichts geändert ist, als mitunter im Rezitativ. Wie gewöhnlich sind die einzelnen Nummern für sich geschrieben und nachher eingelegt; die Noten der Kontrabaßstimme sind hier, wie in anderen Partituren, zur Erleichterung für den Generalbaßspieler am Klavier größer geschrieben. Die Partitur sollte damals gedruckt werden, wie aus einem Briefe L. Mozarts an Breitkopf (10. Aug. 1781) hervorgeht[2]: „Man wollte uns durchaus bereden, die Opera gedruckt oder graviert, die ganze Spart oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben sich bereits Subscribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Se. Durchl. der Prinz Max von Zweybrücken etc. waren, allein meines Sohnes Reise nach Wien und die dazwischen gekommenen Begebenheiten machten, daß wir Alles verschoben." Die Originalpartitur der Musik zum Ballett (K.-V. 367, S. V. 14) befindet sich ebenfalls in der Berliner Bibliothek.

Mozart soll diesen Idomeneo (K.-V. 366, S. V. 13 mit Gr. Waldersees R.-B.) auch in späteren Jahren noch besonders geschätzt haben[3]. Bald nachdem er in Wien festen Fuß gefaßt hatte, dachte er daran, ihn umzuarbeiten und dort aufzuführen. Der Plan schlug fehl, und als 1786 eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten das Werk beim Fürsten Karl Auersperg aufführte, kam es zwar zu einzelnen Änderungen, aber zu keiner förmlichen Umarbeitung (Beil. XI. 2). Später[4] und bis in die neueste Zeit hinein erscheint der Idomeneo immer wieder vereinzelt auf den Bühnen, ohne sich freilich dauernd zu behaupten. Daran trägt vor allem das veraltete Textbuch die

[1] B II 27. [2] B IV 290. [3] So berichtet Rochlitz (AMZ I 51). Was er zur Begründung anführt, ist freilich der Hauptsache nach unrichtig. [4] In Wien wurde Idomeneo in deutscher Übersetzung von Treitschke 1805 5 mal (am 14. Mai 1806 nach Wlasak, Chronik des Burgtheaters S. 101), 1819 4 mal aufgeführt, Köchel, handschr. Zus. nach F. Pohl. [D.] Die neueste Bearbeitung der Oper stammt von E. Lewicki, vgl. Mk. IV. 2.

Schuld, während Mozarts Musik von jeher das besondere Lob der Kenner erhalten hat[1].

Der Urlaub, der Mozart vom Erzbischof für die Münchener Reise erteilt worden war, erstreckte sich nur auf sechs Wochen und war zudem mit ziemlichen Schwierigkeiten erhalten worden. Nach Ablauf der sechs Wochen fürchtete Mozart, kurzer Hand nach Salzburg zurückberufen zu werden, ein Gedanke, der ihm angesichts seiner Münchner Erfolge unerträglicher war denn je (16. Dez. 1780)[2]:

Apropos! Wie ist es denn mit dem Erzbischof? Künftigen Montag wird es 6 Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie wissen, mein liebster Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, so würde ich, bevor ich diesmal abgereiset bin, an dem letzten Decret den H— geputzt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, sondern der Fürst, die stolze Noblesse alle Tage unerträglicher. Ich würde also mit Vergnügen erwarten, daß er mir schreiben ließe, er brauche mich nicht mehr, würde auch bey der großen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umstände gesichert seyn, — Todesfälle ausgenommen, für welche niemand stehen kann — und welche aber einem Menschen von Talenten, der ledig ist, keinen Schaden bringen. Doch — Ihnen zu lieb alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu holen. Sie wissen, wie schwer daß es gehalten hat, dießmal wegzukommen, ohne große Ursache ist gar kein Gedanke nicht — es ist zum Weinen, wenn man daran gedenkt, drum weg damit — — Adieu! — Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera — und sagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe traurig zu seyn, wenn ich nach Salzburg denke. Adieu!

Wegen des Urlaubs suchte der Vater ihn zu beruhigen (25. Dez. 1780)[3]:

Was anbelangt wegen der sechs Wochen, so bin ich entschlossen, mich gar nicht zu rühren, noch etwas zu melden: sollte aber eine Rede an mich kommen, so bin ich entschlossen, zu antworten, daß wir es verstanden hätten, daß Du sechs Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könntest, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürstl. Gnaden, daß eine solche Opera in sechs Wochen componirt, abgeschrieben und aufgeführt werden könnte usw.

[1] Reichardt, der sonst nicht geneigt war, Mozart gelten zu lassen, hat in einer sehr anerkennenden Anzeige den Idomeneo sogar als das reinste Kunstwerk bezeichnet, das Mozart je vollendet habe (Berl. mus. Ztg. 1806, S. 11 f.).
[2] B II 27 f. [3] B IV 168 f.

Auch gegen eine Anstellung in München hatte er nichts einzuwenden gehabt, auf die sich Wolfgang begreiflicher Weise gerade damals wieder starke Hoffnungen machte, ja er gedachte sogar den Vater nach sich zu ziehen. Vor allem suchte er sich jetzt in München auch als Kirchenkomponist in Erinnerung zu bringen (Brief von 13. Nov. 1780)[1]:

Haben Sie doch die Güte und schicken mir die 2 Sparten von den Messen, die ich mithabe, und die Messe aus dem B auch (S. I. 13). Denn Graf Seeau wird nächstens dem Churfürsten etwas davon sagen. Ich möchte, daß man mich in diesem Styl auch kennen lernte. Ich habe erst eine Messe von Grua [Kapellmeister seit 1779, gest, 1833] gehört; von dieser Gattung kann man leicht täglich ein halb Dutzend componiren.

Damals ist offenbar ein neues kirchliches Werk entstanden, das große Kyrie in Dmoll (K.-V. 341, S. III. 5). Sowohl sein Charakter als seine vom Salzburger Brauch gänzlich abweichende Instrumentation (Streichquartett, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner in D und F, und zwei Trompeten und Pauken) weist auf München und den Idomeneo hin. Ob es ein Bruchstück einer nicht vollendeten Messe oder eine selbständige Einlage war, ist nicht mehr zu entscheiden.

Ein anderes Werk, dessen instrumentaler Charakter aus dem Salzburger Rahmen herausfällt, mag ebenfalls in München entstanden sein, die Bdur-Serenade (K.-V. 361, S. IX. 12) mit der Jahreszahl 1780, für je zwei Oboen, Klarinetten, Bassett-Hörner, Fagotte, vier Hörner, Violoncello und Baß[2]. Es ist sehr wohl denkbar, daß Mozart dieses Stück für die ausgezeichneten Kräfte der befreundeten Münchner Kapelle geschrieben hat.

Zwei Nachzügler des Idomeneo sind die beiden Konzertarien für Sopran mit Rezitativen: Ma che vi fece o stelle aus Metastasios Demofoonte I 4 und Misera dove son aus dessen Ezio (K.-V. 368, 369, S. VI. 20, 21), von denen die zweite für die Gräfin Baumgarten bestimmt war. Auch sind wohl die beiden Lieder mit Mandolinen-

[1] B IV 7. [2] Über ihre vermeintlichen Beziehungen zum Quintett (K.-V. 46) s. S. 151 f. WSF II 409 und 421 setzen die Romanze und den Variationensatz in Mozarts allerletzte Zeit, was im Hinblick auf den Stil viel für sich hat. Die Serenade ist später mannigfach arrangiert worden. Vielleicht ist sie auch identisch mit der Bläsermusik „aus 13 Instrumenten", von der Schink (Lit. Fragm. II 286) bei einem Konzert Stadlers in Wien 1784 berichtet. Das dritte Trio des zweiten Menuetts, das nur in den gedruckten Stimmen erhalten ist, wurde nicht in die G.-A. aufgenommen, ist aber im K.-V. mitgeteilt.

begleitung (K.-V. 349, 351, S. VII. 11a, 13) für die Münchner Freunde komponiert worden[1], der treue Ramm erhielt außerdem noch ein Quartett für Oboe, Violine, Viola und Cello in Fdur (K.-V. 370, S. XIV. 30).

Während der Komposition der Oper war Mozarts Verkehr wesentlich auf die Familie Cannabich beschränkt gewesen, nachher aber nahm er mit Vater und Schwester nach Herzenslust an den Karnevalsvergnügungen und am geselligen Verkehr teil. Noch am 26. Mai 1788 schreibt er:[2]

In München, das ist war, da hab ich mich wider Willens in falsches Licht bey Ihnen gestellt, da hab ich mich zu viel unterhalten — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre schwören, daß ich, bevor die opera in scena war, in kein Theater gegangen, und nirgends, als zum Cannabichschen gekommen bin. — — Daß ich hernach zu lustig war, das geschah aus jugendlicher Dummheit; ich dachte mir; wo kömmst Du hin? Nach Salzburg! Mithin mußt Du Dich letzen!

Dieses Schlaraffenleben verdankte er im Grunde seinem Erzbischof, der wohl infolge des Todes der Kaiserin längere Zeit in Wien verweilte. Nach dem Brauche der Vornehmen hatte er ein stattliches Gefolge, darunter auch einige seiner ausgezeichnetsten Musiker, dorthin mitgenommen. Jetzt erhielt auch Mozart den Befehl, nach Wien nachzukommen. Am 12. März reiste er ab. Offenbar war dem Erzbischof über dieser recht beträchtlichen Urlaubsüberschreitung schließlich die Geduld gerissen; er scheint von Anfang an die Absicht gehabt zu haben, seinen widerspenstigen Konzertmeister in Wien mit allem Nachdruck wieder an seine Dienstpflichten zu erinnern und ihm alle Selbständigkeitsgelüste gründlich auszutreiben. Dieser mag sich zu-

[1] Das zweite trägt die Aufschrift: „1780 für Hrn. Lang", den Hornisten im Münchener Orchester. [2] B II 77 f. Unterdessen verhandelte der Vater mit Breitkopf (12. Februar 1781), B IV 289: „Längst schon wünschte ich, daß Sie etwas von meinem Sohne in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach seinen Clavier-Sonaten, die er als ein Kind geschrieben, beurtheilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er seit einigen Jahren geschrieben, gesehen haben, es müßten nur die 6 Sonaten fürs Clavier und eine Violine seyn, die er in Paris gravieren ließ [S. 623 ff.]: denn wir lassen wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Clavierſonaten versuchen, oder mit Quartetten, Trios usw. Sie sollen uns dafür nur einige Exemplarien geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes sehen. Doch gedenke ich Sie keinesweges zu etwas zu überreden: ich verfiel öfters auf diesen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck sehe, die mich zum Mitleiden rühren."

nächst auf Wien besonders gefreut haben, denn dort gingen die Wogen des musikalischen Lebens seit dem Abschluß der Landestrauer um die Kaiserin Maria Theresia wieder außerordentlich hoch, und Mozart brannte darauf, sich bei der vornehmen Welt hören zu lassen. Allein der Erzbischof machte ihm dabei gleich einen gründlichen Strich durch die Rechnung. Er hatte ihn wohl nicht ohne Absicht in seinem eigenen Quartier untergebracht und behandelte ihn fortan durchaus als seinen Bedienten. Wir erhalten aus Mozarts Briefen ein sehr anschauliches Bild von der gesellschaftlichen Stellung eines damaligen Musikers, denn was ihm hier widerfuhr, beruhte nicht auf einer besonderen Tücke des Erzbischofs, sondern auf einer uralten Sitte, die den Künstler nach den ungebundenen Münchner Tagen allerdings besonders hart bedrücken mußte. Die alten Salzburger Fachgenossen, Ceccarelli den Kastraten und Brunetti den Violinisten, fand er bei seiner Ankunft am 16. März bereits vor[1].

Gestern als den 16 ten [März 1781] bin ich, Gott Lob und Dank, ganz Mutter seeliger allein in einer Postchaise hier angekommen, — morgens um 9 Uhr. . . . . Nun vom Erzbischof. Ich hab ein scharmantes Zimmer im nämlichen Hause, wo der Erzbischof logirt [im deutschen Haus in der Singerstraße]. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause. Che distinzione! — Mein Nachbar ist Hr. v. Kleinmayr [Direktor des Hofrats], welcher bey meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der Tat ein scharmanter Mann. Um 12 Uhr zu Mittag, leider für mich ein bischen zu frühe, gehen wir schon zu Tische. Da speisen die 2 Herrn Herrn Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controlleur [E. M. Kölnberger], Hr. Zetti [Kammerfourier], der Zuckerbäcker, 2 Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. NB. Die 2 Herrn Leib-Kammerdiener sitzen oben an, ich habe doch wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen. Nu — ich denke halt, ich bin in Salzburg. — Bey Tische werden einfältige grobe Späße gemacht; mit mir macht keiner Späße, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, so ist es allzeit mit der größten Seriosität; so wie ich abgespeist habe, so gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, sondern jeder bekommt 3 Ducaten — da kann einer weit springen. Der Hr. Erzbischof hat die Güte und gloriert sich mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und zahlt sie nicht davor. — Gestern um 4 Uhr haben wir schon Musik gehabt, da waren ganz gewiß zwanzig Personen von der größten Noblesse da. — Ceccarelli hat schon beym [Schwager des Erzbischofs, Grafen] Palfy singen müssen. Heute müssen wir zum [russischen Gesandten] Fürst Gallizin, der gestern auch da war. — Itzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; bekomme ich nichts,

[1] B II 45f.

so gehe ich zum Erzbischof und sage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will, daß ich was verdienen soll, so soll er mich bezahlen, daß ich nicht von meinem Gelde leben muß.

Der Vater, der unterdessen mit der Schwester nach Salzburg zurückgekehrt war, sah nach diesem Briefe mit großer Sorge den Sturm bereits kommen und suchte nach Kräften zum Guten zu reden, erhielt aber folgende Antwort (24 März)[1]:

Was Sie mir vom Erzbischof schreiben, hat, was seinen Ehrgeiz meine Person betreffend kitzelt, in so weit seine Nichtigkeit; — allein, was nutzt mich alles dieß! Von diesem lebt man nicht. Glauben Sie nur sicher, daß er mir hier gleich einem Lichtschirm ist. — Was giebt er mir denn für Distinction? — Hr. v. Kleinmayr, Boenike [Geh. Sekretär und Konsistorialrat] haben mit dem erlauchten Graf [Karl] Arco [Oberst-Küchenmeister] eine Extra-Tafel; — das wäre Distinction, wenn ich bey dieser Tafel wäre, aber nicht bei den Kammerdienern, die außer dem ersten Platz beim Tisch die Lüster anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müssen, wenn ich darin bin — und bey den Herrn Köchen! Und dann, wenn wir wo hingerufen werden, wo ein Concert ist, so muß der Herr [Leibkammerdiener] Angelbauer herauspassen, bis die Herren Salzburger kommen, und sie dann durch einen Lackay weisen lassen, damit sie hineindürfen. Wie das der Brunetti so im Discours erzählte, so dachte ich: wartet nur, bis ich einmal komme.

Als wir also letzthin zum Fürst Gallizin mußten, sagte mir Brunetti nach seiner höflichen Art: tu, bisogna che sei quì stasera alle sette, per andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà. — Hò risposto: và bene — mà se in caso mai non fossi quì alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro. Ich ging also mit Fleiß, weil ich mich schäme, mit ihnen wohin zu gehen, allein hin; — als ich hinauf kam, stund schon der Hr. Angelbauer da, den Hrn. Bedienten zu sagen, daß er mich hineinführen sollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib-Kammerdiener, noch Hrn. Bedienten acht, sondern ging gerade die Zimmer durch in das Musikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und schnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann stehen blieb und immer mit ihm sprach. Ich hatte ganz auf meinen Ceccarelli und Brunetti vergessen, dann man sah sie nicht, die steckten ganz hinterm Orchestre an die Mauer gelehnt, und traueten sich keinen Schritt hervor.

Man sieht daraus, daß der Erzbischof, abermals der Sitte seines Standes folgend, seine Bedienten und Kapellmitglieder auch in fremde Häuser mitnahm um sie dort hören zu lassen, und er war zweifellos besonders stolz darauf, einen Künstler wie Mozart dabei vorzuführen.

[1] B II 49 f.

Aber weiter ging er keinen Schritt. Wie man damals die bei den Hauskomponisten bestellten Werke ängstlich vor fremden Händen hütete, so waren auch diese Komponisten selbst nach alter Anschauung nur für die eigenen Bedürfnisse da, und Hieronymus handelte also nur der Sitte seines Standes gemäß, als er Mozart in Wien von aller selbständigen künstlerischen Betätigung strenge fern hielt. Nur in der geringen Bezahlung für seine Leistungen war er weit sparsamer als der Durchschnitt seiner Standesgenossen.

Unter anderem ließ er seine Leute bei dem alten Fürsten Rudolf Colloredo, seinem Vater, spielen, der sie aber doch mit fünf Dukaten honorierte, und welche Ansprüche er selbst bei seinen Konzerten an Mozart machte, sieht man aus einem Briefe an den Vater (8. April 1781)[1]:

Heute hatten wir — denn ich schreibe um 11 Uhr nachts — Akademie, da wurden 3 Stücke von mir gemacht, versteht sich, neue, — als: ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti — eine Sonata mit Accompagnement einer Violin für mich, welche ich gestern Nachts von 11 bis 12 Uhr komponirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement-Stimme für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe, — und dann ein Rondeau für Ceccarelli, welches er hat repetiren müssen.

Der Erzbischof, der ihm für das erste Konzert noch vier Dukaten bewilligt hatte, ließ ihn diesmal ganz ohne Vergütung.

Was mich aber halb desperat machte, [schreibt er am 11. April[2]] ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Scheißmusik da hatten, zur Gräfin Thun invitiert war und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? Der Kaiser. Adamberger und die Weigl waren dort, und hat jedes 50 Dukaten bekommen! Und welche Gelegenheit!

Trotz dem bischöflichen Verbote gelang es Mozart indessen doch, auf eigene Faust Erfolge zu erringen. Die alten Bekanntschaften mit der Familie Meßmer, mit Herrn v. Aurnhammer und seiner „dicken Fräulein Tochter" und dem alten Kapellmeister Bonno wurden erneuert. Bei Bonno wurde sogar eine seiner Sinfonien mit größtem Erfolge

[1] B II 56. Die drei Stücke sind K.-V. 373 (S. XII. 8, datiert vom 2. April), 372 (S. XVIII. 31), von dem nur das erste Allegro halb vollendet erhalten ist (vgl. J I[4] 695), und 374 (S. VI. 22). Eine Variante des Arienschlusses mit einer einfachen Koloratur teilt Waldersee im K.-V. mit. [2] B II 59. Val. Adamberger ist der bekannte Tenorist (1743—1804), die Sängerin Weigl, die Mutter des Komponisten, war damals am deutschen Nationaltheater.

probiert; „40 Violin haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti“[1]. Die neuen Bekanntschaften aber erweckten in ihm die kühnsten Hoffnungen, und bereits richtete er sein Augenmerk auf den Kaiser Josef II. selbst (24. März)[2]:

Ich gehe heute Abends [24. März] mit Hrn. v. Kleinmayrn zu einem seiner guten Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir alle sagen daß er der größte Liebhaber vom Clavier sey[3]. Bey der Gräfin Thun habe schon 2 Mal gespeist und komme fast alle Tage hin, das ist die scharmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bey ihr. — Beym [Hof- und Staats-Vicekanzler) Grafen Cobenzl habe auch gespeist. — — Nun ist meine Hauptabsicht hier, daß ich mit schöner Manier zum Kaiser komme, denn ich will absolument, daß er mich kennen lernen soll. Ich möchte ihm mit Lust meine Opera durchpeitschen und dann brav Fugen spielen; denn das ist seine Sache. — O hätte ich gewußt, daß ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorio geschrieben und zu meinen Vortheile im Theater gegeben, wie es hier alles macht. Ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. Wie gern gäb ich ein öffentliches Konzert, wie es hier der Brauch ist; aber — es wird mir nicht erlaubt, daß weiß ich gewiß: denn stellen Sie sich vor, — Sie wissen, daß hier eine Societät ist, welche zum Vortheil der Wittwen von den Musici Academien giebt; alles was nur Musik heißt, spielt da umsonst — das Orchestre ist 180 Personen stark[4] — kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn er von der Societät aus darum ersucht wird. Denn man macht sich auch sowohl beym Kaiser als beym Publicum darum beliebt. — Starzer hat den Auftrag, mich darum zu bitten, und ich sagte es ihm gleich zu, doch mußte ich vorher meines Fürsten Gutachten darüber vernehmen — und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es

[1] B II 60. Vielleicht handelt es sich um K.-V. 338. Es war allem Anschein nach dieselbe Sinfonie, die auch am 3. April in der Tonkünstlersozietät aufgeführt worden war, s. u. [2] B II 51 f. [3] „Zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern gehört der Reichshofrat v. Braun. Er schätzt besonders die Kompositionen des großen Philipp Emanuel Bach; er hat freilich darin den zahlreichsten Teil des Publikums in Wien gegen sich.“ Nicolai, Reise IV, S. 556. [4] Über diese „Societät“ vgl. Pohl, Haydn II 34; Denkschr. aus Anlaß des 100jähr. Bestehens der Tonkünstlersozietät 1871. Hanslick, Gesch. des Konzertwesens in Wien 1869, 6 ff. Mozart, der 1785 beizutreten wünschte und als Pianist und Komponist mehrfach unentgeltlich für die Sozietät gewirkt hatte, wurde nicht aufgenommen, weil er seinen Taufschein nicht beibringen konnte. Pohl, Denkschr. S. 17, 18. Hanslick S. 17. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 156 führt bei seiner „Esther“ (1773) ein Orchester von 200 Mann an, K. N[isbeck] Briefe I 276 spricht von 400 Mitwirkenden.

eine geistliche Art und unentgeltlich nur um ein gutes Werk zu thun ist; er erlaubte es mir nicht. Die ganze Noblesse hier hat ihm dieses übel genommen. — Mir ist es nur wegen diesem leid, — ich hätte kein Concert, sondern, weil der Kaiser in der Prosceu-Loge ist, ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Steiner Pianoforte dazu gegeben) präludirt, eine Fuge — und dann die Variationen Je suis Lindor[1] gespielt. — Wo ich noch das so öffentlich gemacht habe, habe ich allzeit den größten Beyfall erhalten, weil es so gut gegen einander abstieht und weil jeder — was hat; aber pazienza.

Diesmal mußte der Erzbischof aber schließlich doch nachgeben. Das von dem Kapellmeister Florian Gaßmann 1771 begründete Pensionsinstitut für Witwen und Waisen der Wiener Tonkünstler hatte hohe Gönner, und die vier Konzerte, die jährlich, je zwei in der Adventszeit und Karwoche, gegeben wurden, erfreuten sich bei den Künstlern und beim Publikum allgemeiner Beliebtheit. So gelang es schließlich Starzer mit Hilfe des Adels, bei der Akademie beim Fürsten Gallitzin dem Erzbischof die Erlaubnis abzuringen. Das Konzert fand am 3. April 1781 statt[2] und brachte Mozart einen durchschlagenden Erfolg; er hatte seine Sinfonie aufgeführt und außerdem ein Klavierkonzert gespielt (4. April)[3]: „Gestern kann ich wohl sagen, daß ich mit dem Wiener Publikum recht zufrieden war. Ich spielte in der Akademie der Witwen im Kärntnertor-Theater. Ich mußte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudierens kein Ende war." Ein eigenes Konzert versprach unter diesen Umständen einen glänzenden Erfolg. „Die Dames haben sich mir schon selbst angetragen Billietters auszuteilen. — — Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publikum einmal kennt, eine Akademie für mich gebe, was ich nicht da machen würde?

[1] Auch in Leipzig spielte er 1789 diese Variationen nach einer freien Phantasie (K.-V. 354). [2] Der Anschlagzettel dieses 34. Konzerts lautete: „Dann wird sich der Herr Ritter W. A. Mozart ganz allein auf einem Pianoforte hören lassen: er war selber bereits als ein Knabe von 7 Jahren hier und hat sich schon damals theils in Absicht auf Composition als auch in Ansehung der Kunst überhaupt und der besonderen Fertigkeit im Schlagen den allgemeinen Beyfall des Publicums erworben." Neue Wien. Musikzeitg. 1852 Nr. 35. In dem Konzerte wurden außerdem die „Pilgrime auf Golgatha" mit Musik von Albrechtsberger aufgeführt. Nach Pohl, Haydn II 145 war es das erstemal, daß in Wien ein Klavierkonzert öffentlich gespielt wurde. [3] B II 54. Noch am 8. April schreibt er (B II 56): „Was mich am meisten gefreuet und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravoschreyen. Für Wien, wo so viele und so viele gute Klavierspieler sind, ist das gewiß Ehre genug."

Allein unser Erzlümmel erlaubt es nicht — will nicht daß seine Leute Profit haben sollen, sondern Schaden." Daß seine Gereiztheit bereits einen bedenklichen Grad erreicht hatte, geht auch aus anderen Äußerungen hervor. Vor allem bekam der Vater aufs Neue zu hören, daß Wolfgang lediglich ihm zu Gefallen überhaupt noch auf den Erzbischof Rücksicht nehme. So war Zündstoff genug aufgehäuft, als der Entschluß des Erzbischofs, seine Musiker nach Salzburg zurückzuschicken, die unvermeidliche Entladung herbeiführte. Mußte Mozart jetzt, wo er eben warm zu werden begann, von Wien wieder weg, so waren für absehbare Zeit alle Zukunftshoffnungen begraben. Am 4. April erzählte ihm nun Brunetti, Graf Arco habe ihm vom Erzbischof aus mitgeteilt, sie würden das Postgeld bekommen und sollten bis Sonntag abreisen. Wer noch länger bleiben wolle, könne es tun, aber auf eigene Kosten. Mozart beschloß diese Eröffnungen zu ignorieren, bis sie ihm Graf Arco selbst machen würde, dann wollte er sich ihm schon entdecken. Seine Absicht war entschieden, in Wien zu bleiben, von dem er sich den allergrößten Verdienst versprach, und zum Schluß platzt er heraus[1]: „O ich will dem Erzbischof gewiß eine Nase drehen, daß es eine Freude sein soll, und mit der größten Politesse, denn er kann mir nicht aus."

Am 8. April hieß es, die Künstler sollten in vierzehn Tagen heimreisen. Der Vater erschrak über Wolfgangs gefährliche Pläne aufs Tiefste; abermals flößte ihm sein selbständiges Auftreten das größte Mißtrauen ein, handelte es sich doch um die Stellung, die er selbst ihm unter tausend Sorgen und Mühen vor Kurzem erst verschafft hatte. Nochmals versuchte er die ihm bereits entgleitenden Zügel in der Erziehung Wolfgangs wieder fester anzuziehen und beschwor ihn, vorsichtig zu sein und seinen Posten nicht leichtsinnig aufs Spiel zu setzen. Die Antwort lautete (8. April 1781)[2]:

Liebster Vater, ich habe Sie wohl recht lieb, das sehen Sie aus diesem, weil ich Ihnen zu Lieb allem Wunsch und Begierde entsage; denn wenn Sie nicht wären, so schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick versäumen würde, sondern gleich meine Dienste quittirte, — ein großes Concert gäbe, Scolaren nähme und in einem Jahr gewiß hier in Wien so weit käme, daß ich wenigstens jährlich auf meine tausend Thaler käme. Ich versichere Sie, daß es mir oft schwer genug fällt, daß ich mein Glück so auf die Seite stellen soll. —

[1] B II 55. [2] B II 57.

Am 11. April klagt Wolfgang[1]:

Wenn ich daran denke, daß ich von Wien wegreisen soll, ohne wenigstens 1000 fl. wegzutragen, so thut mir doch das Herz weh. Ich soll also wegen einem schlechtdenkenden Fürsten, der mich mit lausigen 400 fl. alle Tage cujonirt, tausend Gulden mit Füßen wegstoßen? denn das mache ich gewiß, wenn ich ein Concert gebe.

Seinen sehnlichsten Wunsch, dem Kaiser vorgestellt zu werden, mußte er ebenfalls aufgeben, wenn er abreiste (11. April)[2]:

Ich kann ja doch dem Kaiser nicht sagen lassen, wenn er mich hören will, so soll er bald machen, denn in soviel Tägen reise ich ab — so was muß man ja doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gebe ein Concert; — denn ich stehe freylich, wenn ich nur zwei Scolaren hier habe, besser als bey uns; aber — wenn man 1000 oder 1200 fl. im Sack hat, kann man sich ein wenig mehr bitten lassen, mithin auch besser bezahlen lassen. Und das erlaubt er nicht, der Menschenfeind — ich muß ihn so nennen: denn er ist es und die ganze Noblesse nennt ihn so.

Auch für eine Anstellung zeigten sich ihm in Wien in nicht allzugroßer Ferne günstige Aussichten. Kapellmeister Bonno war sehr alt; nach seinem Tode mußte Salieri Kapellmeister werden und Starzer in dessen Stelle einrücken, für Starzer wußte man noch keinen Nachfolger — konnte man einen bessern finden als Mozart?

Trotz den erneuten Mahnungen des Vaters und dem mit schwerem Herzen gegebenen Versprechen des Sohnes, sie befolgen zu wollen, waren die Dinge am 28. April doch schon so weit gediehen, daß Wolfgang schreibt[3]:

Sie erwarten mich mit Freude, mein liebster Vater! — Das ist auch das Einzige, was mich zum Entschluß bringen kann, Wien zu verlassen — ich schreibe das alles nun in der natürlichen teutschen Sprache[4], weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen mein bester Vater zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer (versteht sich für seine Person) verloren hat. Gestern war große Accademie bei uns — vermuthlich die letzte. Die Accademie ist recht gut ausgefallen und trotz all den Hindernissen Seiner Erzbischöflichen Gnaden habe ich doch ein besseres Orchestre gehabt als Brunetti, das wird Ihnen Ceccarelli sagen; denn wegen diesem Arrangement habe ich soviel Verdruß gehabt — o das läßt sich besser reden als schreiben. Doch wenn, wie ich aber nicht hoffen will, wieder so etwas

[1] B II 58. [2] B II 59. [3] B II 62. [4] Mozart bedient sich hier absichtlich nicht mehr der Chiffernschrift, in der Vater und Sohn sonst meist wichtigere Angelegenheiten zu behandeln pflegten.

vorgehen sollte, so kann ich Sie versichern, daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden es mir gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie mein liebster Vater, daß Sie mir erlauben, künftige Fasten zu Ende Carneval nach Wien zu reisen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbischof; denn, will er es nicht erlauben, so gehe ich doch — es ist mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O, könnte er dies lesen, mir wäre es ganz recht. Aber Sie müssen es mir im künftigen Briefe versprechen, denn nur mit dieser Bedingniß gehe ich nach Salzburg — aber gewiß versprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine teutsche Oper zu schreiben geben. Ich erwarte also Ihre Antwort hierüber. — Wann und wie ich abreise, kann ich Ihnen noch nicht schreiben. Es ist doch traurig daß man bey diesen Herren nichts wissen kann — auf einmal wird es heißen: allons, weg! Bald sagt man, es ist ein Wagen beym Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hause reisen sollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird jedem das Diligencegeld geben, und da kann jeder reisen, wie er will — welches mir auch in der That das Liebste wäre; bald in 8 Tägen bald in 14, bald in 3 Wochen, dann wieder noch eher — Gott! man weiß nicht wie man daran ist, man kann sich in nichts helfen. — Gestern haben mich die Damen nach der Accademie eine ganze Stunde beim Clavier gehabt, ich glaube ich säße noch dort, wenn ich mich nicht davon gestohlen hätte; ich dachte ich hätte doch genug umsonst gespielt.

Später schrieb er noch (13. Juni 1781)[1]:

Ich habe das letztemal, da alles aus war, eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbischof das Thema gab) gespielt, und da war so ein allgemeiner Beyfall, daß wenn der Erzbischof nur ein wenig ein menschliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müssen; und anstatt mir wenigstens seine Zufriedenheit und Wohlgefallen — oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gassenbuben, sagt mir ins Gesicht, ich soll mich weiter scheeren, er bekäme hundert, die ihn besser bedienten als ich.

Was kommen mußte, kam. Über die Vorgänge des 9. Mai 1781 berichtet Mozart selbst[2]:

Ich bin noch ganz voll der Galle! und Sie als mein bester, liebster Vater sind es gewiß mit mir. Man hat solange meine Geduld geprüft, endlich hat sie aber doch gescheitert. — Ich bin nicht mehr so unglücklich, in Salzburgerischen Diensten zu seyn — heute war der glückliche Tag für mich; hören Sie. Schon zweymal hat mir der — ich weiß gar nicht wie ich ihn nennen soll — die größten Sottisen und Impertinenzen ins Gesicht gesagt, die ich Ihnen, um Sie zu schonen, nicht habe schreiben wollen und nur weil ich Sie immer, mein bester Vater, vor Augen hatte, nicht

[1] B II 85. [2] B II 64 f.

gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, sagte mir, ich sollte weiter gehen — und ich — litte alles, — empfand, daß nicht allein meine Ehre, sondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde, allein — Sie wollten es so haben — ich schwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tägen kam unverhofft der Laufer herauf und sagte mir, ich müßte den Augenblick ausziehen — den anderen allen bestimmte man den Tag, nur mir nicht; ich machte also alles geschwind in den Koffer zusammen, und die alte Mad. Weber war so gütig, mir ihr Haus zu offriren. Da habe ich mein hübsches Zimmer, bin bey dienstfertigen Leuten, die mir in allem, was man oft geschwind braucht und (wenn man allein ist) nicht haben kann, an die Hand gehen. Auf Mittwoch setzte ich meine Reise (als heute den 9 ten) mit der Ordinaire fest, ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu bekommen habe, in der Zeit nicht zusammen bringen, mithin schob ich meine Reise bis Samstag auf. — Als ich mich heute dort sehen ließ, sagten mir die Kammerdiener, daß der Erzbischof mir ein Paquet mitgeben will; ich fragte, ob es pressirt, so sagten sie, ja, es wäre von großer Wichtigkeit. So ist es mir leid, daß ich nicht die Gnade haben kann, S. H. Gnaden zu bedienen, denn ich kann (aus obengedachter Ursache) vor Samstag nicht abreisen; ich bin aus dem Hause, muß auf meine eigenen Kösten leben, da ist es nur ganz natürlich, daß ich nicht eher abreisen kann, bis ich nicht im stande dazu bin, denn kein Mensch wird meinen Schaden verlangen. Kleinmayr, Moll, Boenecke und die zwey Leibkammerdiener gaben mir recht. — Als ich zu ihm hineinkam — NB.! muß ich Ihnen vorher sagen, daß mir der [Leibkammerdiener] Schlaucher gerathen, ich möchte die Excuse nehmen, daß die Ordinari schon besetzt seye, das seye bey ihm ein stärkerer Grund —, als ich also zu ihm hineinkam, war das erste: Erzb.: „Nun, wann geht er denn, Bursch?" — Ich: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt." — Dann gings in einem Odem fort, ich seye der liederlichste Bursch, den er kenne; kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich; er rathe mir heute noch wegzugehen, sonst schreibt er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu Rede kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte alles gelassen an; er lügte mir ins Gesicht, ich hätte 500 fl. Besoldung[1]; hieß mich einen Lumpen, Lausbub, einen Fex — o, ich möchte Ihnen nicht alles schreiben. Endlich da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde, so sagte ich: Sind also Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — Was? er will mir drohn? o er Fex! dort ist die Thür! schau er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben. — Endlich sagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — Also geh er, — und ich: im weggehen — Es soll auch dabey bleiben, morgen werden Sie es schriftlich bekommen. Sagen Sie mir also, bester Vater, ob ich das nicht eher zu spät als zu früh gesagt habe? — Nun hören Sie. Meine

[1] So war es allerdings versprochen worden (S. 727), allein Mozart versichert später, daß er nur 400 fl. als Gehalt bezogen habe.

Ehre ist mir über alles und ich weiß, daß es Ihnen auch so ist. — Sorgen Sie sich gar nichts um mich, ich bin meiner Sache hier so gewiß, daß ich ohne mindeste Ursache quittirt hätte; da ich nun Ursache gehabt habe, und das 3 mal, so habe ich gar keinen Verdienst mehr dabey, au contraire, ich war zweymal Hundsfut, das drittemal konnte ich es halt doch nicht mehr seyn. Solange der Erzbischof noch hier seyn wird, werde ich keine Accademie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bey der Noblesse und dem Kaiser selbst in üblen Credit setzen werde, ist grundfalsch — der Erzbischof ist hier gehaßt und vom Kaiser am meisten; das ist eben sein Zorn, daß ihn der Kaiser nicht nach Laxenburg eingeladen hat. Ich werde Ihnen mit künftigem Postwagen etwas weniges von Geld überschicken, um Sie zu überweisen, daß ich hier nicht darbe. Übrigens bitte ich Sie munter zu seyn, denn itzt fängt mein Glück an, und ich hoffe, daß mein Glück auch das Ihrige sein wird; schreiben Sie mir heimlich, daß Sie vergnügt darüber sind — und das können Sie in der That seyn — und öffentlich aber zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber der Erzbischof ungeacht dessen die mindeste Impertinenz thun, so kommen Sie allsogleich mit meiner Schwester zu mir nach Wien. Wir können alle drei leben, das versichere ich Sie auf meine Ehre, doch ist es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins teutsche Haus und mit dem Paquet — ich will nichts mehr von Salzburg wissen — ich hasse den Erzbischof bis zur Raserey. Schreiben Sie nur: abzugeben auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock. Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieses fehlt mir noch zu meinen itzigen Glück.

Er führte auch seinen Entschluß sogleich aus und berichtete am 12. Mai seinem Vater weiter[1]:

Sie wissen aus meinem letzten Schreiben, daß ich den Fürsten um meine Entlassung gebeten habe, — weil er mir es selbst geheißen hat; denn schon in den zwey ersteren Audienzen sagte er mir: Scher' er sich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will! Er wird es freilich leugnen, aber deßwegen ist es doch so wahr als Gott im Himmel ist. — Was Wunder dann, wenn ich endlich (durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und der gleichen mehr im Munde eines Fürsten rühmliche Ausdrücke ganz außer mir) das: Scher' Er sich weiter! endlich für bekannt angenommen habe.

Ich gab den folgenden Tag dem Graf Arco eine Bittschrift, um sie Sr. Hochfürstl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reisegeld, welches in 15 fl. 40 Xr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld besteht. — Er nahm mir beydes nicht an, sondern versicherte mich, daß ich gar nicht quittieren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben, mein Vater. Das ist Ihre Schuldigkeit, sagte er mir. — Ich versicherte ihn gleichfalls, daß ich so gut als er und vielleicht besser meine Schuldigkeit

[1] B II 67 ff.

gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir sehr leid, wenn ich sie erst von ihm lernen müßte. Gut also, sagte er, ist er damit zufrieden, so können Sie Ihre Entlassung begehren, wo nicht, so — können Sie sie — auch begehren. Eine schöne Distinction! — Alles, was mir der Erzbischof in den drey Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten, — und was mir itzt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitten im ersten Acte nach Hause gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt, — zitterte am ganzen Leibe — und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse, blieb auch den folgenden Tag als gestern zu Hause, — den ganzen Vormittag aber im Bett, weil ich das Tamarindenwasser genommen.

Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit, sehr viel Schönes an seinen Herrn Vater [Oberst-Kämmerer] von mir zu schreiben, welches Sie vermuthlich schon werden haben einschlucken müssen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin seyn, — doch wenn man eine Comödie schreibt, so muß man, wenn man Beyfall erhalten will, etwas utriren und nicht so genau der Wahrheit dieser Sache treu bleiben, — und Sie müssen auch der Dienstfertigkeit dieser Herren etwas zu gut halten. Ich will nur, ohne mich zu beeifern, denn mir ist meine Gesundheit und mein Leben lieber (ist mir leid genug, wenn ich dazu gezwungen bin), ich will also nur noch den Hauptvorwurf, den man mir über meine Bedienung machte, hersetzen. Ich wußte nicht, daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden in der Antecamera verschleudern; man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, — ich konnte mich aber niemalen erinnern, daß dieß mein Dienst seye, und kam nur allzeit richtig, wenn mich der Erzbischof rufen ließ.

Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entschluß vertrauen, so aber, daß es die ganze weite Welt hören mag. Wenn ich beym Erzbischof von Salzburg 2000 fl. Gehalt bekommen kann und in einem anderen Orte nur 1000, so gehe ich doch in das andere Ort, — denn für die anderen 1000 fl. genieße ich meine Gesundheit und Zufriedenheit des Gemüths. — Ich hoffe also bey aller väterlichen Liebe, die Sie mir von Kindheit auf in so hohem Grade erwiesen haben, und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar seyn kann (am allerwenigsten aber in Salzburg), daß, wenn Sie Ihren Sohn gesund und vergnügt haben wollen, mir von dieser ganzen Sache gar nichts zu schreiben und sie ganz in die tiefste Vergessenheit zu vergraben — denn ein Wort davon wäre schon genug, um mir wieder neuerdings und Ihnen selbst — gestehen Sie es nur — Ihnen selbst — Galle zu machen. Nun leben Sie wohl und freuen Sie sich, daß Sie keinen Hundsfott zum Sohne haben.

An demselben Tage sandte er dem Vater aber noch einen zweiten Brief intimeren Inhaltes durch eine sichere Gelegenheit[1].

[1] B II 70f.

In dem Briefe, welchen Sie mit der Post erhalten haben, sprach ich mit Ihnen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbischofs wären. Nun sprech ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebster Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof von Anbeginn seiner Regierung bis itzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen, wollen wir ganz schweigen, denn da läßt sich nichts dawider sagen. Nur will ich von dem sprechen, was mich — auch ohne alle Ursache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die schönsten und nützlichsten Connoissancen von der Welt, bin in den größten Häusern beliebt und angesehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin noch dazu dafür bezahlt, — und ich soll um 400 fl. in Salzburg schmachten — ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung schmachten und Ihnen in nichts nützlich sein können, da ich es hier doch gewiß kann? Was würde das Ende davon seyn? — immer das nämliche: ich müßte mich zu Tode kränken lassen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu sagen, Sie wissen es selbst. Nur noch dieses, — die ganze Stadt Wien weiß schon meine Geschichte, — die ganze Noblesse redet mir zu, ich soll mich ja nicht mehr anführen lassen.

Liebster Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, aber es sind Schlangen, Vipern, — alle niederträchtigen Seelen sind so: sie sind bis zum Ekel hoch und stolz und dann kriechen sie wieder — abscheulich. Die zwei Leibkammerdiener sahen die ganze Sauerey ein. Besonders sagte der Schlaucher zu Jemand: ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz recht, — mir hätte ers so thun sollen! er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich habs gehört — infam! Der Erzbischof erkennt sein ganzes Unrecht — hat er nicht schon öfter Gelegenheit gehabt, es zu erkennen? hat er sich darum gebessert? Nein! also weg damit! — Wenn ich nicht gesorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum besten gehen könnte, so wäre es schon längst anderst. — Aber in der Hauptsache — was kann er Ihnen thun? — Nichts. — Wenn Sie wissen, daß es mir gut geht, so können Sie ja leicht dem Erzbischof seine Gnade entbehren, — die Besoldung kann er Ihnen nicht nehmen, und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit; und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde sonst diesen Schritt itzt nicht gethan haben, — obwohl ich Ihnen gestehen muß, daß nach dieser Beleidigung ich — und hätte ich betteln müssen — weggegangen wäre; denn wer wird sich denn cujonieren lassen? besonders, wenn mans besser haben kann. Mithin — fürchten Sie sich, so thun Sie zum Schein, als wären Sie böse auf mich, — zanken Sie mich in ihren Briefen recht aus, wenn nur wir zwey wissen, wie die Sache steht, — lassen Sie sich aber nicht durch Schmeicheleyen verführen — seyen Sie auf Ihrer Hut.

Der Vater dachte freilich ganz anders. Ihm kam dieser Schritt Wolfgangs, der alle seine Pläne über den Haufen warf und den

Sohn abermals einer unsichern Zukunft preis gab, als jugendliche Torheit vor. Er konnte sich eben nun und nimmer an den Gedanken gewöhnen, daß dieser sein Lebensschicksal in die eigene Hand nehmen könnte, und in seinen Briefen kehrt jetzt dieselbe leidenschaftliche Bitterkeit wieder, wie in der Pariser Zeit. Er versuchte mit allen Mitteln den Sohn noch in letzter Stunde zur „Vernunft" zurückzuführen. Allein dieser blieb unerbittlich; noch einmal nach Salzburg zurückzukehren ging ihm nicht nur gegen seinen Vorteil, sondern gegen seine Ehre, und so wies er alle Mahnungen und Vorwürfe in einem Tone zurück, der, ohne das Gefühl der Kränkung zu verhehlen, doch den klaren und zielbewußten Blick des reifen Mannes offenbart und wohltuend von dem gereizten und von Kleinlichkeit nicht freien Tone des Vaters absticht. Denn der hielt ihm bei dieser Gelegenheit ein ganzes Sündenregister vor, so kehrt z. B. der alte Vorwurf wieder, daß Wolfgang nicht mit dem Gelde umzugehen verstehe. Darauf kam die Antwort (26. Mai 1781)[1]:

Glauben Sie sicherlich, daß ich mich ganz geändert habe, ich kenne außer meiner Gesundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals, — denn das wäre für mich sehr schwer, ein Geizhals zu werden — und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäusen geneigt als zum Verschwenden, und das ist zum Anfang immer genug. — Wegen den Scolaren kann ich so viele haben als ich will; ich will aber nicht so viel, — ich will besser bezahlt seyn als die andern, und da will ich lieber weniger haben. Man muß sich gleich anfangs ein bischen auf die hintern Füße setzen, sonst hat man auf immer verloren, — muß mit den andern immer den allgemeinen Weg fortlaufen.

Auch auf die Schulden, die er Wolfgangs wegen gemacht habe, kam Leopold wieder zurück, und besonders mußte ihn die Äußerung kränken, Wolfgang werde sie in Wien wohl ebenso vergessen wie seine Aloysia ihn. Darauf schreibt dieser (9. Juni 1781)[2]:

Daß Sie mich mit Mad. Lange in Comparaison setzen, macht mich ganz erstaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. — Dieses Mädchen saß ihren Eltern auf dem Hals, als sie sich noch nichts verdienen konnte; — und kaum kam die Zeit, wo sie sich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB. der Vater starb, noch ehe sie einen Kreuzer hier eingenommen), so verließ sie ihre arme Mutter, henkte sich an einen Comödianten, heurathet ihn und ihre Mutter hat nicht so viel — von ihr[3].

[1] B II 76 f. [2] B II 84 f. [3] Aloysia war schon im Frühjahr nach Wien gekommen, da sie am 12. und 14. März in der Tonkünstlersozietät sang (Pohl, Denk-

Gott! — meine einzige Absicht ist, weiß Gott, Ihnen und uns allen zu helfen; muß ich es Ihnen denn 100mal schreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg? Ich bitte Sie, mein liebster, bester Vater, schreiben Sie mir keine solche Briefe mehr, ich beschwöre Sie; denn sie nützen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen. — Und ich — der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth.

Ja, er schickte dem Vater sogar 20 Dukaten mit der Entschuldigung, daß er gegenwärtig nicht mehr entbehren könne, und ließ dieser Sendung in den nächsten Jahren noch mehrere weitere folgen. Auch die Wiederaufnahme des Verkehrs mit der Weberschen Familie gefiel dem Vater gar nicht, er befürchtete einen neuen Liebeshandel, was Wolfgang indessen unter freimütigem Bekenntnis zu seinen ehemaligen Gefühlen und unter lobendem Hinweis auf die Hilfsbereitschaft der Mutter nachdrücklich zurückwies.

Endlich wußten gute Freunde dem Vater allerhand Gerüchte über einen angeblichen unsittlichen Lebenswandel Wolfgangs in Wien zuzutragen. Besonders Hr. v. Moll hatte behauptet, er „sey nur so wegen dem Frauenzimmer" in Wien. Sogar eine bestimmte Person wurde genannt. Allein Wolfgang wußte sich zu rechtfertigen: „ich bin ein fälliger junger Mensch wie alle andern und kann zu meinem Trost nur wünschen, daß es alle so wenig wären wie ich. Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht also sind; der Hauptfehler bey mir ist, daß ich nach dem Scheine nicht allzeit so handle wie ich handeln sollte" (13. Juni 1781[1]). Auch wegen seines kirchlichen Wandels habe er sich nichts vorzuwerfen; er höre alle Sonn- und Feiertage seine Messe, wenn er auch unter Fasten nur verstehe, „sich

schr. S. 56), und hatte dann am 31. Oktober 1780 den Schauspieler Jos. Lange geheiratet (vgl. Gebler bei Werner a. a. O. 105). Langes Bericht (Selbstbiogr. 116ff.) lautet allerdings weit günstiger für sie: „Unglücklicherweise wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entrissen. Ihre Trostlosigkeit und tiefe Trauer machten sie mir, sowie meine Sorgfalt der Familie nun mit Rat und Tat beizustehen, mich ihr noch interessanter. Ihr Herz fand bei mir Teilnahme und Erleichterung und sie entschloß sich mich zu ehelichen, weil sie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den sie an dem Vater verlor. Da sie durch ihr schönes Talent zum Lebensunterhalt der Ihrigen beitrug, so setzte ich ihrer Mutter, so lange sie lebte, einen Jahresgehalt von 700 Gulden fest und zahlte einen Vorschuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirektion erhalten hatte." Mozarts hartes Urteil ist offenbar durch ihre Mutter beeinflußt, die er selbst später in weit weniger günstigem Lichte sah. [1] B II 86f.

abbrechen, weniger essen als sonst." „Übrigens seyen Sie versichert", schließt er, „daß ich Religion habe, und sollte ich das Unglück haben, jemals (welches Gott verhüten wird) auf Seitenwege zu geraten, so spreche ich Sie, mein bester Vater, aller Schuld los."

Unbeugsam wie immer verlangte indessen der Vater schließlich, er solle sein Entlassungsgesuch zurückziehen, das sei er seiner Ehre schuldig. Jetzt wurde Wolfgang deutlicher denn je (19. Mai)[1]:

Ich weiß auch nicht, was ich zuerst schreibe, mein liebster Vater, denn ich kann mich von meinem Erstaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie so zu denken und so zu schreiben fortfahren. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres Briefes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den besten, liebevollsten, den für seine eigene und die Ehre seiner Kinder besorgten Vater, — mit einem Worte, nicht — meinen Vater. Doch das war alles nur ein Traum, Sie sind nun erwacht und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig, um mehr als überzeugt zu seyn, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entschluß gar nicht abstehen kann. — — Ich kann meine Ehre durch nichts anderes retten, als daß ich von meinem Entschluß abstehe? — Wie können Sie doch so einen Widerspruch fassen? Sie dachten nicht, als Sie dieses schrieben, daß ich durch einen solchen Zurückschritt der niederträchtigste Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß, daß ich vom Erzbischof weg bin, — weiß warum! — weiß, daß es wegen gekränkter Ehre — und zwar zum dritten Mal gekränkter Ehre geschah, und ich sollte wieder öffentlich das Gegenteil beweisen? — soll mich zum Hundsfut und den Erzbischof zu einem braven Fürsten machen? — Das erste kann kein Mensch und ich — am allerwenigsten, und das andere — kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will. — — Ihnen zu Gefallen, mein bester Vater, wollte ich mein Glück, meine Gesundheit und mein Leben aufopfern, — aber meine Ehre, die ist mir — und die muß Ihnen über alles seyn. — Liebster, bester Vater, begehren Sie von mir, was Sie wollen, nur das nicht, sonst alles — nur der Gedanke macht mich schon vor Wut zittern.

Mozarts erstes Entlassungsgesuch vom 9. Mai war entweder nicht bewilligt oder doch auf die lange Bank geschoben worden. Wahrscheinlich rechnete man auch bei Hofe mit dem wirksamen Druck des Vaters. Trotzdem nahm der Erzbischof, den man übrigens nach Mozarts Worten (Ende Mai 1781)[2] in Wien als einen „hochmütigen, eingebildeten Pfaffen kannte, der alles was hier ist verachtet," keinen Anlaß, seine rücksichtslose Haltung zu ändern. Dagegen trat Graf Arco als Vermittler auf und ließ Mozart zu einer freundschaftlichen

[1] B II 73f. [2] B II 79.

Unterredung einladen. Sie verlief kühl und ergebnislos, zumal da Mozart sich überzeugte, daß sein Vater in Salzburg seinetwegen nichts zu befürchten hatte[1]. Dagegen übergab er dem Grafen ein zweites Abschiedsgesuch, das dieser indessen „aus Manglung des Muts und aus Liebe zur Fuchsschwänzerey" seinem Herrn gar nicht weitergab. Nun erfuhr Mozart, daß der Erzbischof demnächst abreisen wolle und überhaupt noch von nichts etwas wisse. Außer sich vor Unwillen darüber entwarf er nun ein drittes Gesuch, worin er dem Fürsten die Sachlage auseinandersetzte und bemerkte, er sehe sich genötigt, ihm dieses Gesuch im letzten Augenblicke noch persönlich zu überreichen[2]. Als er sich in dieser Angelegenheit am 8. Juni im Vorzimmer des Erzbischofs einfand und um eine Audienz bat, ging dem Grafen Arco die Galle über. Nach einem erregten Wortwechsel, in dessen Verlauf der Graf den Künstler mit Ausdrücken wie Flegel und Bursch bedachte, warf er ihn mit einem Fußtritt zur Türe hinaus. Es gab für Mozart daraufhin „kein ander Mittel als sich losreißen und laufen, denn ich wollte für die fürstlichen Zimmer den Respekt nicht verlieren, wenn ihn schon der Arco verloren hatte." Daß der Erzbischof, wie Mozart in seiner Erregung annahm, mit dieser brutalen Regelung der Angelegenheit einverstanden gewesen wäre, ist ausgeschlossen, da er ja von ihrem ganzen bisherigen Verlaufe nichts wußte. Er verbarg seinen Groll, hüllte sich in Schweigen und ging über den Fall mit erkünstelter Ruhe weg. Sich durch das Benehmen seines Bedienten sichtlich aus der Fassung bringen zu lassen, ging gegen seine Grundsätze.

Mozarts Zorn aber wandte sich begreiflicher Weise zunächst gegen den Grafen Arco. Dem schwur er seinen Tritt zurückzugeben (13. Juni), und sollte es auf offener Gasse geschehen[3].

---

[1] Über den Ton, der dabei herrschte, vgl. Mozarts Brief vom 2. Juni (B II 81): „Daß sich dieser Fall eben in Wien ereignet hat, ist der Erzbischof Ursache und nicht ich, wußte er mit Leuten von Talenten umzugehen, so wäre das nicht geschehen. Herr Graf, ich bin der beste Kerl von der Welt, wenn man es nur mit mir ist. Ja, der Erzbischof, sagte er, hält Sie für einen erzhoffärtigen Menschen. Das glaube ich, sagte ich, gegen ihn bin ich es freylich; wie man mit mir ist, so bin ich auch wieder; wenn ich sehe, daß mich jemand verachtet und gering schätzet, so kann ich so stolz seyn wie ein Pavian." [2] Unter den „drey Memorial", die Mozart B II 179 erwähnt, können auch die Gesuche vom 9. Mai, von Ende Mai und vom 8. Juni verstanden sein, sodaß man nicht eine noch größere Anzahl anzunehmen braucht. [3] B II 86.

Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbischof, denn er wäre nicht im Stande, sie mir auf solche Art zu verschaffen, wie ich sie mir selbst nehmen muß; sondern ich werde nächster Täge dem Hrn. Grafen schreiben, was er sich von mir zuverläßig zu gewarten hat, sobald das Glück will, daß ich ihn treffe, es mag seyn wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Respect haben muß.

Der Vater erschrak vor diesem Attentat auf einen adligen Herrn und Grafen; allein der Sohn erwiderte (20. Juni 1781)[1]:

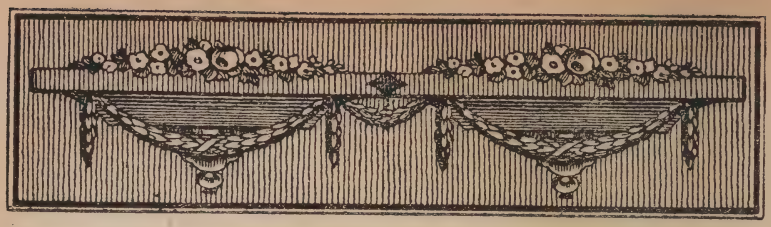
Das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leib als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm von Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe — zum Schluß aber muß ich ihm doch schriftlich versichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und noch ein paar Ohrfeigen zu gewarten hat.

Jede vom Vater gewünschte Vermittlung lehnte er ab. Das einzige, wozu er sich schließlich herbeiließ, war, daß er dem Vater zuliebe jenen Drohbrief an den Grafen Arco aufgab.

Zum zweiten Male war Mozart nunmehr ein freier Mann, frei diesmal auch vom Joche des Vaters. Schärfer als je waren sich bei diesem Anlaß alte und neue Kunstanschauung entgegengetreten: dem Vater gilt die gesicherte Stellung am Fürstenhofe alles, ja er nimmt selbst persönliche Demütigungen um diesen Preis hin. Der Sohn vertritt das Recht des künstlerischen Gewissens, das den angeborenen Beruf dem Geschmacke eines einzigen Fürsten nicht zu opfern vermag. Es war jetzt ein für alle Male aus mit der väterlichen Vormundschaft.

Freilich mußte Mozart diese Freiheit teuer bezahlen. Besonders seit den Tagen des Idomeneo sah er in seinem mächtig gesteigerten Künstlerstolze alle Verhältnisse außerhalb Salzburgs in besonders rosigem Licht. Auch in Wien nahm er ohne weiteres an, daß seine Kunst, die ihm nun mehr denn je von Herzen kam, auch dem Publikum zu Herzen gehen würde, und daß die Vornehmen es für selbstverständlich halten würden, sein Genie nach Kräften zu unterstützen. Noch haftete ihm die alte, vom Vater so oft gerügte Neigung an, verbindliche Worte für bare Münze zu nehmen. Darum begann mit dem Abschied von Salzburg für ihn die eigentliche Schule des Lebens und der Menschenkenntnis.

[1] B II 91.



Die Kirchen- und Instrumentalwerke dieser Jahre

Die beiden Messen in Cdur (K.-V. 317, 337 — es sind die neunte und zehnte, die Mozart in dieser Tonart geschrieben hat) fügen dem früher geschilderten Typus grundsätzlich zwar nichts Neues hinzu, variieren ihn aber auf eine zum Teil höchst eigentümliche Weise. So benützt gleich die erste die Musik des Kyrie im Dona, aber nicht wörtlich, sondern steigernd; das dort nur Angedeutete wird hier voll ausgeführt. Das Kyrie selbst weicht aber insofern vom bisherigen Brauche ab, als es in langsamem Tempo gehalten ist und seinen ersten, straff punktierten Teil nach dem etwas rascheren Mittelsatz variiert wiederholt. Dagegen ist das Kyrie der zweiten Messe ein fortlaufender zweiteiliger Satz, der den intimeren, weicheren Grundton des ganzen Werkes gleich deutlich feststellt. Das Gloria ist in K.-V. 317 ein großer, zweiteiliger Komplex mit dem Qui tollis als Mittelsatz. Sehr schön ist die Art, wie beim Qui sedes schon das Hauptthema erreicht wird, aber gleich beim Miserere[1] wieder in den Mittelsatz zurückfällt, um erst beim Quoniam das Feld zu behaupten. Auch im Gloria der zweiten Messe schimmert diese Dreiteiligkeit noch durch, wird aber dadurch verschleiert, daß das Seitenthema des Hauptteils sich mit seinem Orchestermotiv[2] vom Domine Deus an bis zum Quoniam erstreckt und auch bei der Wiederholung bald die Herrschaft an sich reißt; es wird auf diese Weise zum eigentlichen Kerngedanken des Satzes. Das Credo von K.-V. 317 hat Rondoform und ist wieder besonders einheitlich gebaut; echt Mozartisch ist daran der Rhythmus des Basses, der merkwürdig belegte Ton, der sich bei Et in unum Dominum einschleicht, und die geniale Erweiterung bei

[1] Dieses Thema erinnert an das Menuett eines Klaviertrios von Chr. Bach (Riemann, Collegium mus. Nr. 19). [2] Dieses charakteristische Skalenmotiv mit vorhergehendem Oktavensprung ist der Vorläufer des analogen Motivs im ersten Terzett des Don Giovanni.

mortuorum, die auch in der andern Messe erscheint. Deren Credo ist mit wenig Varianten ebenso gebaut. Die Hauptepisode ist in beiden das Et incarnatus est; der Fmollsatz von K.-V. 317 ist mit seiner deklamatorischen Chorpartie, seinen geheimnisvollen Harmonien und der unaufhörlich herabschwebenden Geigenfigur[1] ein Wurf allerersten Ranges. In derselben Messe schlägt aber auch das Sanctus einen ganz neuen Ton an, und zwar dank einem durchgehenden Motiv im Orchester, das die Streichinstrumente unisono vortragen und dessen Trillermotiv sich auch noch in dem diesmal nicht fugiert gehaltenen Osanna fortsetzt. Auch im folgenden Benedictus, dessen Hauptgedanke ziemlich äußerlich flott im Stil der opéra comique gehalten ist, hat Mozart geneuert, indem er jenes Thema nochmals in das angehängte Osanna als Episode einfügte. In K.-V. 337 ist das Verhältnis umgekehrt: einem moderner gehaltenen Sanctus schließt sich ein Benedictus von einer kontrapunktischen Strenge an, die in Mozarts Messen nicht ihresgleichen hat, trotzdem sie neben dem gewöhnlichen, zart-lieblichen Typus auch den herberen bereits kennen[2]. Schon das Thema trägt mit seiner Verkürzung des Motivs im zweiten Takt ein erregtes, fast wildes Gepräge, und seine Durchführung quält sich durch scharfe Dissonanzen und trübe Mollharmonien hindurch, bis sie auf chromatisch abwärts gleitenden Bässen mit fortwährendem Tonartenwechsel schließlich im Baß das Hauptthema wieder erreicht, um dann mit einer beliebten Mozartschen Halbschlußwendung zu verklingen; ebenso echt Mozartisch ist auch der plötzliche Aufschwung in das Cdur des Osanna. Das ist eine höchst merkwürdige Auffassung dieses Satzes, der der Anblick des Gottgesandten statt des Jubels Töne der tiefsten, hoffnungslosesten Zerknirschung entlockt! In den beiden Agnus-Sätzen, wo man solche Gedanken weit eher suchen sollte, ist der Ton viel freundlicher. Beide sind Sologesänge und deuten in ganz auffallender Weise auf die Gräfin des Figaro voraus: K.-V. 317 bringt, nur im $^3/_4$-Takt und in leichter melodischer Veränderung, das ganze Hauptthema der Arie Dove sono i bei momenti, K.-V. 337 wenigstens einen deutlichen Anklang an die Arie Porgi amor; bemerkenswert sind auch die Tonarten: das erste Agnus Dei steht in F-, das zweite gar in Es dur, was Mozart bisher nie gewagt hatte. Von den beiden Dona-Sätzen

[1] Sie gemahnt an die analoge Figur in Bachs Hmollmesse; die poetisch Vorstellung ist beide Mal dieselbe. [2] S. o. S. 169, 207.

ist der erste ernster und würdiger als der zweite, der nur in seiner überraschenden As dur-Wendung, der Dehnung des Hauptgedankens bei der Wiederholung und dem leise verhallenden Schluß[1] individuellere Züge bringt.

Die Instrumentation beider Messen gemahnt mit dem Fehlen der Bratschen und mit der Posaunenbegleitung des Chores an den alten Salzburger Brauch. Trotzdem wirken die Mannheimer und Pariser Eindrücke deutlich nach. Chor und Orchester, und innerhalb dieses Streicher und Bläser sind ganz anders organisch miteinander verschmolzen, als bisher. Konzertierende Wirkungen von Takt zu Takt, wie in dem hochpoetischen Schluß des ersten Kyrie oder im Mittelteil des zweiten (mit der schroffen Dynamik) sind neu[2], aber auch der thematische Anteil der Bläser ist ungemein gewachsen (vgl. das schöne bonae voluntatis im Gloria von K.-V. 317)[3]. Am stärksten tritt die Lust am Konzertieren im Agnus von K.-V. 337 hervor (Oboe, Fagott und Orgel). Der Chorsatz ist mit wenigen Ausnahmen homophon, aber sehr gesangsmäßig gehalten.

Auch die andern Messenfragmente aus dieser Zeit offenbaren eine außerordentliche Vielseitigkeit nach Form und Inhalt. Das C dur-Kyrie (K.-V. 323, S. III. 4) erscheint mit seiner Sonatenform und seiner sorgfältig ausgearbeiteten Orchesterpartie wie ein vergeistigter Nachzügler einer früheren Periode; von den beiden unvollendeten, gleichfalls in C dur stehenden Kyries ist das eine durch eine konzertierende Orgel (K.-V. 13, Anh.), das andere durch einen außerordentlich strengen kontrapunktischen Satz ausgezeichnet.

Was Mozart aber auch in der Messe zu leisten vermochte, wenn der Salzburger Geschmack nicht auf ihn drückte, zeigt das Münchner Kyrie (K.-V. 341). Schon die Tonart ist bemerkenswert: D moll, das er seit seiner Jugendmesse von 1769 (S. 163 ff.) in dieser Gattung nicht mehr berührt hatte. Der Schwung und die ernste Hingabe an die Sache verraten die Nachbarschaft des Idomeneo: tatsächlich überragt dieses Stück nicht nur an äußerem Umfang, sondern auch an Gehalt und Einheitlichkeit der Stimmung alle bisherigen Messenkyries. Es ist dreiteilig, entbehrt aber einer streng thematischen Behandlung

[1] Es ist derselbe stille Abschiedsgruß wie im Menuett der Violinsonate in F dur von 1781 (K.-V. 377). [2] Sehr poetisch ist der plötzliche A cappella-Vortrag der Worte Jesu Christe im Gloria von K.-V 337 (Part. S. 10). [3] Auch die Schleifer der Geigen am Anfang des Gloria von K.-V. 317 sind neu.

und fließt in freiem, breitem Strom der Empfindung dahin. Sein Grundwesen ist tiefer Ernst mit Wehmut gemischt, die in den zahlreichen chromatischen Zügen oft bis an Resignation streift. Auch der häufige unvermittelte Wechsel leidenschaftlicher Forte-Ausbrüche und stille betender Pianopartien (besonders schön im Mittelsatz bei der Gegenüberstellung von Kyrie und Christe eleison) ist für Mozart bezeichnend. Im Allgemeinen schwillt die Leidenschaft bis zum Mittelsatz an, wo sie in den wild erregten, punktierten Unisonofiguren der Streicher ihren Höhepunkt erreicht, und glättet sich dann ganz allmählich bis zu dem abermals wie in weiter Ferne verklingenden Schluß; ein feiner Zug ist dabei auch, daß der Dacapoteil sich an Christus wendet. Der Chorsatz ist wesentlich homophon, die Orchesterbegleitung ebenso reich ausgeführt wie selbständig, sie führt die Stimmung in eigentümlicher Weise aus und taucht das Ganze dabei in echt Mozartschen Wohllaut.

Dagegen kehren die beiden Vespern (K.-V. 321, 339) ihrem ganzen Charakter nach wieder auf den Salzburger Boden zurück, wo man, wie in der Messe, so auch hier vor allem Knappheit und Kürze verlangte. Daß Mozart bewußt einer alten Tradition folgte, zeigen schon sein Zurückgreifen auf das alte dreistimmige Saitenorchester und seine sonstigen Beschränkungen in der Instrumentation[1]. Aber auch die Haltung dieser Vespern ist den Messen gegenüber entschieden ernster und kirchlicher und strebt mit ihrer strengeren Kontrapunktik höheren Zielen zu, wogegen die opernhaften Züge weit mehr zurücktreten. Im allgemeinen war aber auch hier der Charakter der einzelnen Sätze durch die Tradition fest bestimmt, wie namentlich die kontrapunktische Gestaltung des Laudate pueri, die weltlich lockere Haltung des Laudate Dominum und die Adagio-Einleitung des Magnificat beweisen. Sie ist zugleich die einzige langsame Episode des Ganzen, alles Übrige trägt Allegrocharakter, ein neues Zeichen dafür, daß es bei dieser Art von Kirchenmusik mehr auf Kraft und Glanz, als auf innerliche Andacht abgesehen war. Die Behandlung der einzelnen Sätze ist wie in

[1] Außer der Orgel (die nur einmal obligat auftritt) dienen zwei Violinen mit dem Baß, Trompeten und Pauken (diese nur beim Dixit und Magnificat) und die mit dem Chor blasenden Posaunen zur Begleitung. Die Bratschen gehen regelmäßig mit dem Baß, dagegen ist — was früher äußerst selten vorkommt — das Violoncello öfters vom Kontrabaß getrennt. Einmal ist auch ein sehr einfaches Solofagott, und zwar ad libitum, gebraucht.

den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen, frei rondomäßig, d. h. bestimmte Hauptgedanken wechseln mit mehreren Episoden ab, und in diesen mannigfachen Kombinationen des Materials, die sich bis auf einzelne kleine Motive, namentlich auch in der Begleitung, erstrecken, liegt ein Hauptreiz dieser Werke, während die eigentliche thematische Arbeit fast ganz zurücktritt. Die jeden einzelnen Psalm beschließende kleine Doxologie, das Gloria patri, hat keineswegs immer dieselbe Musik, sondern schließt sich motivisch stets dem Vorhergehenden an und führt dessen Stimmung zu wirksamem Abschluß. Man glaubt deutlich zu erkennen, wie den Komponisten die Aufgabe gereizt hat, diesen Text musikalisch immer wieder neu zu gestalten.

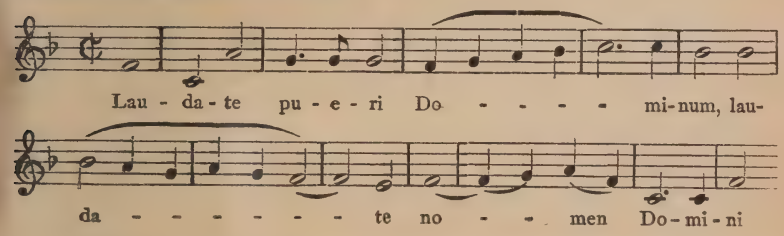
Ihren ersten Psalm beginnen beide Vespern mit der herkömmlichen Emphase auf die Worte Dixit dominus domino meo. Daran schließt sich beide Male ein energischer Satz, der in der ersten Vesper mehr auf den Sinn der einzelnen Textworte eingeht und auch Soli und Chor lebendiger abwechseln läßt als in der zweiten, die, musikalisch allgemeiner gehalten, den Solisten erst beim Gloria patri das Wort vergönnt. Der Chorsatz ist beide Male wesentlich homophon.

Der zweite Psalm Confitebor tibi Domine hat in dem Emollsatz der ersten Vesper (Chor mit untermischten Soli) zu einer geistig besonders hervorragenden Komposition geführt. Das Schuldbekenntnis und die Vorstellung von der göttlichen Majestät durchdringen sich hier in einer ganz eigentümlichen, hochpoetischen Weise. Während der Solosopran sein Bekenntnis in edler Melancholie vorbringt, führt beim Hinzutreten des Chores der Weg durch allerhand dunkle Dissonanzenketten, wie namentlich bei dem geheimnisvoll erschauernden memoriam fecit mirabilium suorum; das fast refrainartig wiederkehrende, straff punktierte Orchestermotiv sorgt immer wieder für einen Zusatz männlicher Herbheit. Das Gloria patri aber schleicht sich hier besonders schön, wie von ungefähr, in die Wiederholung des Anfangs ein. Die zweite Vesper erreicht an dieser Stelle bei weitem nicht dieselbe Höhe und begnügt sich mit dem Ausdruck feierlicher Kraft; am Schlusse verknüpft sie ihr Gloria geistvoll mit dem vorangehenden Orchesterzwischenspiel.

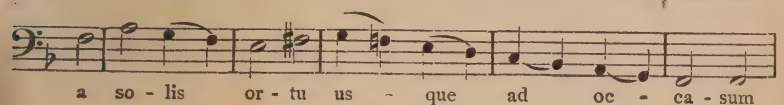
Der dritte Psalm Beatus vir bietet in beiden Vespern, von einigen malerischen Zügen und der sinnvollen Begleitung des Orchesters abgesehen, wenig Eigentümliches und gibt die zuversichtliche Heiterkeit in der herkömmlichen farblosen und geschäftigen Art wieder. Auch

hier wechseln Chor und Solo beständig ab[1], ohne daß der Fluß des Ganzen dadurch unterbrochen wird. Die zweite Vesper verstattet der Kontrapunktik hier einen größeren Raum als die erste.

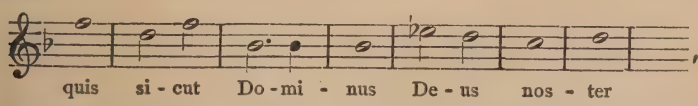
Wie in der Litanei das Pignus, so war in der Vesper der vierte Psalm Laudate pueri der Haupttummelplatz strenger Satzkunst. Auch Mozart folgt diesem Brauch und hat beiden Sätzen bewußt eine altertümliche Färbung verliehen. Doch huldigt er beide Male statt der strengen Fugenarbeit einer freieren Kontrapunktik, die ganz offensichtlich auf den Text Rücksicht nimmt. Er beginnt in der ersten Vesper[2] mit einem unendlichen Kanon auf das vom Sopran angestimmte, ausdrucksvolle Thema:



Es ist, als ob die Sänger von allen Seiten zum Lobe Gottes zusammenströmten. Allein bald verändert sich nach einer vollständigen Schlußkadenz das Bild. Unter Vorantritt des malerischen Themas:



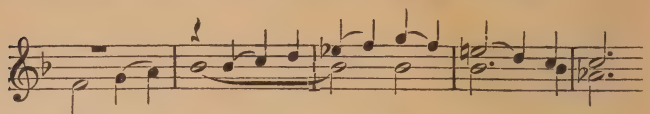
ballen sich die Stimmen schließlich bei dem Jubelruf excelsus super omnes gentes zur Homophonie zusammen, nicht ohne daß im Folgenden auch das Gefühl der Demut zum Ausdruck käme. Da schallt ein neuer Heroldsruf liturgischer Färbung aus dem Sopran hernieder:



[1] Die zweite Vesper bringt auf das Wort exaltabitur sogar eine lange Triolenkoloratur. Über die von Mozart nach dem 12. Takte dieses Satzes zuerst geplante, aber dann wieder verworfene andere Fortsetzung vgl. Nottebohm im R.-B.

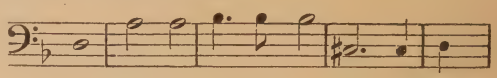
[2] Dieses Laudate wurde zuerst als Offertorium Amavit eum dominus et iusti in Wien bei Diabelli gedruckt.

Der Blick weitet sich zu dem Gotte in der Höhe:



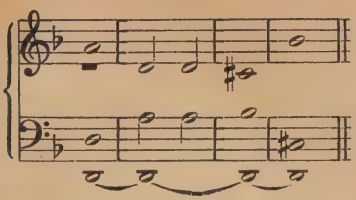
und in gewaltigem Affekt klingt die Frage dieses Satzes auf dem phrygischen Schlusse aus. Im nächsten Abschnitt, der von einem durch die Vorstellung des suscitans hervorgerufenen Trillermotiv der Geigen begleitet wird, wird schön der inopes und pauperes gedacht. Dann beginnt jener Heroldsruf von neuem, diesmal im Alt; die ganze Entwicklung kehrt, teilweise erweitert und in geistvoller Weise variiert, bald homophon bald imitierend wieder und ergreift schließlich auch noch das Gloria, das unter freier kontrapunktischer Verarbeitung früherer Themen in eine breite Coda ausmündet und mit einem großem Orgelpunkt bis zum ff anschwellend auf der Dominante schließt. Das Ganze ist ein Stück, an dem Mozarts alter Lehrer Padre Martini seine helle Freude gehabt hätte, nicht allein wegen des liturgischen Anstrichs seiner Hauptgedanken, sondern auch wegen der echt gesangsmäßigen und dem Texte sinnvoll angepaßten Stimmführung.

Noch strenger und kunstvoller im Satz, aber weniger sprechend in seinen Motiven und überhaupt weniger poetisch im Ausdruck, dafür aber einheitlicher im Aufbau, ist der entsprechende Satz der zweiten Vesper[1]. Sein Hauptthema ist der uralte Fugengedanke mit dem verminderten Septimensprung[2]:



der zuerst regelmäßig allein und dann mit einem einfachen Skalenmotiv zusammen durchgeführt wird. Der dritte Abschnitt stellt dem Hauptthema seine Umkehrung als Kontrapunkt gegenüber, und schließlich treten beim Gloria Thema und Umkehrung zusammen auf dem Grundton als Orgelpunkt auf:

[1] Zuerst gedruckt als Offertorium Sancti et iusti, Wien Diabelli. [2] S. o. S. 160.



während die Geigen ein neues, flimmerndes Motiv erhalten; am Schluß erscheinen dann in eigentümlicher Steigerung die beiden ersten Motive zwischen Singstimmen und Begleitung verteilt; noch ein abgerissenes, chromatisch abwärts steigendes Amen, und der Satz geht in schwerem, fast finsterem Ernst zu Ende. Er ist mit größtem Kunstverstand angelegt und ausgeführt, die Homophonie spielt nur eine kleine Episodenrolle, und doch hat man beim Ganzen weit mehr das Gefühl geistvoller musikalischer Arbeit als wirklich poetischer Durchdringung des Stoffes.

In schroffem Gegensatz dazu bringt der fünfte Psalm Laudate Dominum homophone Solomusik und zwar recht weltlichen Charakters. Die erste Vesper fällt hier sogar mit Melodik und Koloratur in den unverfälschten Opernton, an dem sich auch die obligate Orgel beteiligt. Die zweite Vesper dagegen bringt ein pastorales Idyll voll süßester Schwärmerei[1], so einfach als möglich und von einem Solofagott unterstützt; mit schöner Wirkung wiederholt der Chor zum Schluß das Ganze als Gloria.

Die beiden abschließenden Magnificat greifen in Tonart, Instrumentation und Gesamthaltung wieder auf die ersten Sätze zurück. Sie dürfen natürlich nicht mit den weit breiter ausgeführten, selbständigen Kompositionen dieses Textes verglichen werden, da die größte Kürze geboten war. Trotzdem hat es Mozart zwar nicht in der zweiten Vesper, die auch hier wieder nur ein allgemeines musikalisches Stimmungsbild gibt, aber doch in der ersten erreicht, daß die alten Lieblingsbegriffe des Magnificat, wie z. B. humiles, dispersit, fecit potentiam, den ihnen zukommenden speziellen Ausdruck erhalten, ja vor der Erwähnung des sanctum nomen ejus tut er sogar noch ein Übriges, schließt das Vorhergehende auf der Dissonanz es fis a c′ mit Fermate ab und taucht dann plötzlich in das dunkle Es dur hinab (p mit Po-

[1] Früher bei Diabelli als Graduale gedruckt. K.-V. 115 Anh. Klav.-Ausz. von Rheinberger Berlin 1873. AMZ 1873, 718, 766.

saunen), wie vom Schauer der Andacht ergriffen — eine der eigentümlichsten Stellen dieser Vesper.

So ähnlich sich die beiden Vespern somit auch in der Anlage und Grundauffassung der einzelnen Sätze sind, so ist Mozarts Stellung zu seinem Stoffe doch beide Male recht verschieden. Es ist nicht, wie Jahn meint[1], allein der Unterschied zwischen Harmonik und Kontrapunktik, der die beiden Werke trennt, sondern die erste Vesper stellt, in den Hauptsätzen wenigstens, ihre Musik in den Dienst des Dichterwortes, während die zweite das Dichterwort nur als Anknüpfungspunkt für breite Stimmungsbilder rein musikalischer Art benützt. Eben dieses Überwuchern des rein Musikalischen aber verbietet es, die zweite als kirchliches Werk auf dieselbe Stufe mit der ersten zu stellen.

Seinem ganzen Stil nach könnte auch das Regina coeli in C dur (K.-V. 276, S. III. 12) in diese Zeit gehören; sowohl die Verarbeitung der Motive als der Wechsel von Chor und Solo deuten darauf hin. Es ist ein einziger Satz von kräftigem, heiterem Glanz, der nur zeitweise durch das stille, inbrünstige Ora pro nobis kurz unterbrochen wird. Ob die offenbar als Einlage in ein deutsches geistliches Oratorium gedachte Sopranarie „Kommet her ihr frechen Sünder" (K.-V. 146, S. VI. 10) ebenfalls in das Jahr 1780 gehört[2], mag dahin gestellt bleiben. Es ist kein bedeutendes Stück, aber stilistisch doch schon so weit fortgeschritten, daß man damit nicht bis 1772 zurückgehen kann[3]. Dagegen scheinen die beiden warm und natürlich empfundenen Kirchenlieder (K.-V. 343, S. III. 16) ihrem Autograph nach in die letzte Salzburger Zeit zu gehören. Die drei Orgelsonaten (K.-V. 328, 329, 336, S. XXIII. 13—15), die gleich ihren Vorgängerinnen einsätzig in der Form, locker in der Arbeit und leicht im Charakter sind, haben die Orgel als obligates Instrument gemeinsam, K.-V. 329 hat außerdem noch zwei Geigen, Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken und Baß. Neu ist in K.-V. 336 der Einfluß des Konzerts. Der erste Satz nimmt sich aus wie ein erstes Konzertallegro im Kleinen, wobei die hier besonders reich bedachte Orgel als Soloinstrument einem kleinen Orchester gegenübertritt; sogar die freie Kadenz wird verlangt. Die Durchführung ist allerdings hier, wie in K.-V. 329, auf ein paar überleitende Takte zusammengeschrumpft.

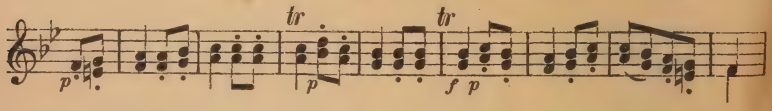
[1] I[4] 611 ff. [2] WSJ II 408. [3] So noch Jahn I[4] 68.

Den drei Sinfonien in G-, B- und C dur (K.-V. 318, 319, 338) ist das Fehlen des Menuetts gemein, ein Zugeständnis an den Salzburger Geschmack; auch die B dursinfonie hat ihr Menuett erst später in Wien erhalten[1]. Ebenso fehlen in allen drei ersten Sätzen die Wiederholungszeichen. Die G dursinfonie steht außerdem insofern noch für sich, als sie, in einem Zuge durchgehend, den langsamen Satz zwischen die Durchführung und die (verkürzte) Reprise des raschen einschiebt, ein Verfahren, das Mozart bei den Ouvertüren der Pariser opéra comique, besonders Grétrys, kennen gelernt hatte[2]. Im allgemeinen kennzeichnet diese Sinfonien ein entschiedener Fortschritt in der Richtung des späteren, großen sinfonischen Stiles[3]. Selbst da, wo noch der festliche italienische Ouvertürenton vorherrscht, wie z. B. im ersten Satz der G- und C dursinfonie, wird er sehr bald durch individuelle Züge paralysiert, dort gleich durch den intimen Nachsatz des 3.—5. Taktes, der bereits an ähnliche Partien bei Cherubini erinnert, hier durch die ihn ablösende, energische Marschweise, die zu guter Letzt in ganz überraschender Romantik plötzlich nach Moll ausbiegt. Eine weitere, große Vertiefung weisen die Seitenthemen auf. Die Neigung zur Kantabilität, die Mozart so scharf von Haydn unterscheidet, war zwar schon früher vorhanden gewesen, aber jetzt bekommen diese Gesangsmelodien einen persönlicheren Charakter, sie spinnen, oft unter Durchbrechung des herkömmlichen Periodenbaus, den ihnen zu Grunde liegenden seelischen Vorgang bis in seine feinsten Fäden aus und werden somit manchmal, wie im ersten Satze von K.-V. 336, wo die zweite Themengruppe mehr als doppelt so groß ist wie die erste, geradezu zum Kerngedanken des ganzen Satzes. Ja, der Zug zur Kantabilität ist in dieser Reihe so mächtig, daß auch die neuen Gedanken, die hier nach früherer Manier in den Durchführungen auftauchen, vorwiegend Gesangsthemen sind. Ebenso sind die Übergangsgruppen der Mehrzahl nach individueller und namentlich dem ganzen Stimmungsverlauf organisch besser eingegliedert, und selbst die Durchführungen, so frei und unhaydnisch sie sich auch noch geberden, verstatten doch nicht mehr allein der frei schweifenden Phantasie das Wort, sondern suchen, namentlich durch strengere Arbeit, wobei

[1] Das lehrt die Handschrift und der Umstand, daß es auf einem besonderen Blatt beigelegt ist. Auch zur C dursinfonie wurde ein Menuett angefangen, aber nicht vollendet. [2] S. o. S. 672. [3] Vgl. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien, 1900, S. 77 ff. Kretzschmar, Führer I⁴ 173 ff.

der doppelte Kontrapunkt eine steigende Rolle spielt, Ordnung und Steigerung in ihre allerdings mit dem Ganzen noch immer lose verbundene Sphäre hineinzubringen. In Aufbau, Gliederung und besonders in der Instrumentation wirken die Mannheimer Eindrücke frisch nach: das zeigt sich namentlich in den jetzt häufiger auftretenden Crescendoübergängen, die zwischen dem früheren, plötzlichen Wechsel von Tutti und Concertino vermitteln. In den Bläsern aber herrscht nicht allein volle thematische Freizügigkeit, sie gehen nach Mannheimer Vorbild auch mit den Streichern ganz neue Verbindungen ein.

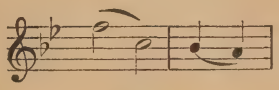
Die Bdursinfonie, die auf die heroisch-pathetische in Gdur folgt, zeigt, daß Mozart in der Salzburger Sklaverei doch auch heitere und zufriedene Stunden verlebt hat. Es ist eine der liebenswürdigsten Sinfonien des Meisters, der erste Satz ein idyllisches Genrebildchen, bald schalkhaft, bald schwärmerisch, von kleinen romantischen Dämmerlichtern umspielt, und selbst der ungebetene liturgische Gast aus dem Credo der Fdurmesse in der Durchführung vermag das behagliche Treiben nicht zu stören. Auch das Andante kann sich von dem Idyll noch nicht trennen[1]. Erst das Menuett, dessen besonders geistvolle Instrumentation allein schon auf eine spätere Entstehungszeit hinweist, schlägt kräftigere, ja mitunter sogar finstere Töne an; sein Trio ist einer Melodie der Oboe aus dem zweiten Teil des Hauptsatzes entnommen[2]. Im letzten Satze öffnet Mozart der Lebensfreude alle Schleusen. Ihr Hauptträger ist ein sprühendes, flammendes Triolenmotiv, das bald als Hauptgedanke, bald als Begleitung durch alle Regionen des Orchesters dahinschwirrt. Der ganze Satz gleicht einem frohbewegten Volksfest, bei dem sich die mannigfaltigsten Gestalten, vornehme und geringe, zusammenfinden, ja schließlich stellt sich mit dem alten „Bettlertrio" (Oboen und Fagotte) noch eine Bande Dorfmusikanten ein:



Der Hauptreiz dieses Satzes liegt in der großen Zahl und dem bunten Wechsel der einzelnen Bilder und in der geistvollen Art, wie sie eingeführt

[1] Sein zweites Thema bringt eine Paisiello (S. 438) abgelauschte Mozartsche Lieblingsmelodie, die dann später auch im Klarinettentrio (K.-V. 498) wiederkehrt.
[2] Dieselbe Melodie kehrt, rhythmisch verändert, in Schuberts Impromptu in Asdur für Klavier wieder.

werden, man vergleiche z. B. gleich den ersten Nebengedanken, der unter Anschluß an das vorhergehende doch ganz überraschend nach G moll hinübergleitet. Aber auch hier verlangt es Mozart nach einem kantablen Zug. Er erscheint in der Durchführung mit dem neuen Motiv:



das zum ideellen zweiten Hauptthema des ganzen Satzes wird. Seine Verarbeitung erfolgt noch ganz in der alten Schobertschen Sequenzenmanier, ist aber durch die strengere kontrapunktische Behandlung der früheren phantastischen Willkür entrückt.

Die Cdursinfonie weist, wie schon bei ihrem ersten Thema erwähnt wurde, besonders viele romantische Züge auf, die den im Hauptthema liegenden kraftvollen Schwung immer wieder ablenken. Im ersten Satze gehören dazu das breit hinströmende Gesangsthema, das ebenfalls zwischen Moll und Dur hin- und herschwankende Wesen der Schlußgruppe, die mitten in ein lärmendes Tutti drei still beschauliche Takte der Streicher einschiebt, und endlich die Durchführung, die nach einem herrischen Anfang plötzlich wie durch ein Zauberwort in die geheimnisvoll flüsternde Asdurpartie hinübergedrängt wird; es folgt ein überaus sprechender Dialog zwischen Streichern und Bläsern, der mit einem ratlosen Flüstern endet — da tritt mit Mozartscher Plötzlichkeit die Reprise ein. Thematisch ist freilich auch diese Durchführung nicht; sie verbraucht sogar besonders viel neue Gedanken, und trotzdem fesselt sie durch einen wohlberechneten Verlauf der Stimmung. Alle drei Allegros schließen übrigens mit einer dem Hauptthema entstammenden Coda ab, eine Neigung, die bei Mozart zwar schon früher (S. 346) vorhanden gewesen war, nunmehr aber durch die Ouvertüren der Pariser komischen Oper neue Nahrung erhalten hatte. Das Andante der Cdursinfonie mischt dem sonst hier üblichen arkadischen Idyll erstmals entschieden männliche Züge bei und ist auch sonst ein auffallend moderner Satz, besonders wegen der geradezu quartettmäßig zu nennenden Behandlung des Streichorchesters und wegen des merkwürdigen Ineinandergleitens der verschiedensten Stimmungen, worin die Romantik des ganzen Werkes wieder deutlich zum Ausdruck kommt; eine kleine, bei aller Schlichtheit äußerst vielsagende Coda schließt das schöne Stück ab. Auch im letzten Satze fehlen die

romantischen Züge nicht, vor allem in der Durchführung, die, diesmal wenigstens lose mit dem Hauptthema verbunden, durch allerhand teils idyllische, teils seltsam erregte Stimmungen hindurchführt. Aber im allgemeinen herrscht in dem Satze ein energisches, reich bewegtes Leben, dessen Wirkung durch ein sinnvolles Konzertieren zwischen Bläsern und Streichern noch bedeutend erhöht wird. Auch die Nebenthemen sind besonders glücklich und feurig erfunden, offenbar wieder unter Grétryschem Einfluß, so daß das Ganze einen hinreißenden Eindruck macht, trotz den Elementen des alten, italienischen Stiles, die sich auch hier noch gelegentlich hervorwagen.

Die bedeutend größeren technischen Ansprüche, die das Konzert für zwei Klaviere mit Orchester in Es dur (K.-V. 365) dem früheren Tripelkonzert (S. 517) gegenüber stellt, lassen vermuten, daß es Mozart nicht für seine Schüler, sondern für sich selbst und seine Schwester komponiert hat. Tatsächlich ziehen die beiden Solisten auch einträchtig und vergnügt zusammen ihres Weges, wie die Mozartschen Geschwister: sie unterhalten sich eifrig über dieselben Themen, wiederholen ihre gegenseitigen Einfälle, variieren sie, fallen einander ins Wort und disputieren auch gelegentlich schalkhaft miteinander, aber ohne daß das gute Einvernehmen jemals durch ernstliche Meinungsverschiedenheiten gestört würde. Trotz einigen Freiheiten im Bau, zu denen namentlich die geistreich veränderte Reprise des ersten Satzes gehört, verläuft alles klar und wohlgegliedert. Der Grundcharakter des Konzertes ist schwungvolle Heiterkeit, die sich im Schlußrondo unter Vorantritt eines alten, schon in einem früheren Divertimento (K.-V. 252) benutzten Volksliedes (S. 505) zu neckischem Humor steigert. Das Orchester verrät in Behandlung und Dynamik Mannheimer Einfluß und verhält sich nach französischem Vorbild[1] den Solisten gegenüber ziemlich zurückhaltend, bringt jedoch mit seinen

[1] Deshalb wird das Konzert auch bald nach der Rückkehr geschrieben sein (WSF II 407). Mozart erbittet sich in Wien (27. Juni 1781) „die Sonate à 4 mains ex B und die zwei Concerte auf 2 Clavier", berichtet auch später, daß er in einer Akademie mit Frl. Aurnhammer das Konzert a due gespielt habe (24. November 1781). Damit stimmt es auch, daß zu der ursprünglichen Begleitung auf einem Beiblatt später zwei Klarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt sind. Das zweite Konzert, welches dort erwähnt wird, ist ohne Zweifel das ursprünglich für drei Klaviere geschriebene und dann für zwei von ihm eingerichtete (S. 517).

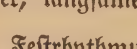
gehaltenen Bläserakkorden in der Begleitung einen neuen, wirksamen Zug hinein[1].

Einen weit höheren Flug nimmt die konzertante Sinfonie für Violine und Viola in Es dur (K.-V. 364). Schon das breit angelegte, sinfonische Tutti ihres ersten Satzes entfaltet jene stolze, aber dunkle Pracht, die derartigen pathetischen Es durallegros bei Mozart meist zu eigen ist. Die monumentale Schwere dieses Orchesterblocks wird übrigens, wie auch im ersten Tutti des Schlußsatzes, durch das eigentümliche, starre Festhalten an der Grundtonart verstärkt; auch das von den Bläsern vorgetragene Seitenthema steht in Es dur. Auf einem herrischen Trillermotiv geht es in einem mächtigen Mannheimer Orgelpunktcrescendo auf einen Ausbruch trotziger Leidenschaft zu, der freilich echt Mozartisch schon nach vier Takten resigniert in Synkopen und Chromatik herabsinkt und so den freundlicheren Zuspruch der beiden in diese Schlußgruppe einhakenden Solisten vorbereitet. Indessen ist dadurch der Trotz des Orchesters keineswegs gebrochen. Es kommt zwar auch in diesem ganzen Stück zu keinem strengen Konzertieren im Sinne Ph. E. Bachs, dazu dominieren die Soli viel zu sehr. Aber wo das Orchester selbständig eingreift, geschieht es stets mit dem alten leidenschaftlichen Ton. Auch die Solothemen, deren reiche Zahl und breite Ausführung an die Art der gleichzeitigen Sinfonien gemahnt, stehen mit ihrem teils flehenden, teils herausfordernden Gepräge unter einem merklichen seelischen Druck. In der Durchführung, wo das Orchester einem neuen flehenden Thema der Soli sein altes Trillermotiv entgegensetzt und in ihr virtuoses Getriebe schließlich, jetzt besser gelaunt, sogar noch sein altes Seitenthema hineinwirft, kommt es wirklich einmal zu einem konzertierenden Dialog. Dafür wird freilich bei der Reprise das Orchestertutti stark verkürzt, und nur mit Mühe gelingt es dem Orchester, im weiteren Verlaufe wenigstens sein Seitenthema anzubringen und nach der ausgeschriebenen, figurativen Kadenz auch das Übrige nachzuholen, worauf es mit einem unwirschen, herrischen Aufschwung den Satz beschließt. Dasselbe Verhältnis zwischen Soli und Tutti beherrscht auch das Andante, nur daß die innere Glut hier einen gedämpften, verhaltenen Ausdruck findet. Einzelne Tuttithemen, wie z. B. das schicksalsschwere dritte (mit den Synkopen in den ersten Geigen) weisen deutlich auf entsprechende Gedanken im

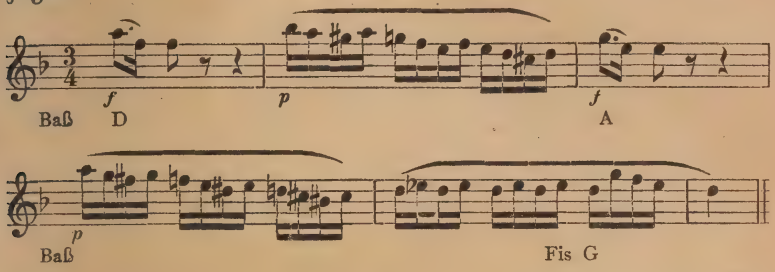
[1] Im letzten Satze finden sich einige auffallende Anklänge an die Zauberflöte vgl. G.-A. S. XVI. 10, S. 38 und 39f.

ersten Satze hin. Auch ist die Reprise hier wie dort zu mächtiger Steigerung benutzt. Nach diesem Mittelsatz, der zu den bedeutendsten seinesgleichen unter Mozarts bisherigen Werken gehört, löst das Orchester im Schlußsatz mit seinem damals jedermann vertrauten Allerweltsthema den Bann. Die finsteren Geister sind verschwunden, aber die Kraft ist geblieben, und so rauscht dieser Satz in selbstbewußter Heiterkeit am Hörer vorüber. Die beiden Soloinstrumente sind ungefähr in derselben Weise behandelt, wie in K.-V. 365 die beiden Klaviere, d. h. in friedlichem Wetteifer; manchmal ist sogar eine und dieselbe Melodie einfach auf beide verteilt. Das Ganze aber gehört mit seinen beiden ersten Sätzen zu Mozarts bedeutendsten Konzertleistungen aus dieser Zeit.

Die beiden kleineren Rondos für Horn (K.-V. 371) und Violine (K.-V. 373) sind einfach und klar und geben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß.

Auch die Serenadenmusik hat verschiedene Treffer aufzuweisen. Schon die D dur-Serenade (K.-V. 320) vertritt die Gattung in ebenso würdiger wie launiger Weise[1]. Ihre beiden Eckſätze tragen ein durchaus sinfonisches Gepräge. Der erste, der übrigens seine langsame Einleitung bei der Reprise im Allegro wiederholt, ist durch einen eigensinnigen, punktierten Rhythmus ausgezeichnet, der sogar den aufblühenden Gesang des Seitenthemas immer wieder brutal stört, der letzte aber überrascht durch eine ebenso lange, als geist- und lebensvolle Durchführung, die sich diesmal ausnahmsweise in Haydns Art ganz an die gegebenen Themen hält. Unter den Mittelsätzen ragen besonders die langsamen hervor. Das Andante der »Concertante« (konzertiert wird darin von je 2 Flöten, Oboen und Fagotten) ist ein entzückender, langsamer Reigen auf den ja vom Don Giovanni her bekannten Festrhythmus $^3/_4$  dazwischen flüstert, schwärmt und schmachtet es in den sechs Solostimmen. Weit ernster geht es in dem D moll-Andantino zu, das dem anmutigen Treiben der Concertante Halt gebietet; die Stimmung gemahnt hier deutlich an den Mittelsatz von K.-V. 364, nur ist sie intimer. Wie sehr übrigens Mozart die landläufige Figuration durch Einführung chro-

[1] Im ersten Trio ist in der Originalpartitur die Stimme des Flautino leer gelassen, vielleicht sollte sie der Bläser improvisieren. Zu derselben Serenade gehört wahrscheinlich einer der beiden D dur-Märsche (K.-V. 335, S. X. 8).

matischer Züge verfeinert hat, möge folgende Stelle unseres Satzes zeigen:

Es liegt Abschiedsstimmung über diesem Satz, auf die auch das Posthorn im zweiten Trio des nächsten Menuetts hindeutet: vielleicht galt das Ganze einer Persönlichkeit, die nach Mozarts Anschauung das Glück hatte, Salzburg verlassen zu dürfen.

Noch farbenreicher ist die große Bläserserenade in Bdur (K.-V. 361). Auch sie beginnt nach Haydnschem Brauche, dem sich Mozart in den Sinfonien nur zögernd angeschlossen hat, mit einer bedeutenden, spannenden Largoeinleitung. Das energische, kurz abschnappende Allegrothema[1] gibt schon in der Themengruppe, dann in der Durchführung und endlich noch in der Coda Anlaß zu den mannigfachsten Kombinationen, die Mozarts Reichtum an Phantasie und Klangsinn im hellsten Lichte zeigen. Die Krone des Ganzen ist aber der dritte Satz, das Adagio. Gleich sein erster Takt, in dem die folgende Baßfigur gleichsam erst aus der Tiefe heraufbeschworen wird, weist weit über die Mozartsche Zeit hinaus. Dieses geheimnisvolle Motiv schreitet in Achteln fast ununterbrochen im Basse dahin, in den Mittelstimmen begleitet von dem Rhythmus: , den Mozart auch später in verschiedenen langsamen Sätzen zur Wiedergabe dumpfer, spannender Erregung anwendet. Darüber aber schwebt, unter verschiedene Soli verteilt, ein Gesang von unbeschreiblicher Tiefe der Empfindung und von zauberhafter Klangschönheit, aus Sehnsucht, holder Schwärmerei und zarter Wehmut zusammengewoben, eine Weise, wie sie noch bei keiner Serenade erklungen war. Daß überhaupt hinter der harmlosen Heiterkeit dieses Werks doch auch ernstere und höhere Gedanken stehen, beweist außer der Einleitung und einigen

[1] Vgl. darüber oben S. 653 (Philidor).

Dämmerstellen des ersten Satzes das erste Trio des Menuetts mit seinem finsteren und brütenden Gebaren[1]. Romantische Züge tragen endlich auch der nachkomponierte fünfte und sechste Satz, jener in der Kombination einer zarten, halb hingehauchten langsamen Romanze mit einem grillenhaften Mollallegretto, worin namentlich die Fagotte eine drollige Bewegung entfalten, dieser aber in der schmerzensreichen vierten und dem Märchengeflüster der fünften Variation; die sechste scheint das fehlende Menuett nachholen zu wollen. Dagegen ist das Schlußrondo ein heiterer Kehraus älteren Mozartschen Schlages. Das Konzertieren der verschiedenen Instrumente geschieht in der allerfreiesten Weise; die Stimmführung ist so selbständig, daß von einem Unterschied führender und begleitender Instrumente häufig gar nicht mehr gesprochen werden kann. Mit wunderbarer Sicherheit entlockt Mozart jedem einzelnen die ihm eigentümlichen besten Klangwirkungen, weshalb derartige Stücke gerade in unserer heutigen, für die Feinheiten des Instrumentalkolorits ja besonders empfänglichen Zeit wieder besonderen Anklang finden. Und doch ist Mozart der sinnlich schöne Klang als solcher durchaus nicht die Hauptsache, sondern nur die selbstverständliche Darstellungsform der künstlerischen Idee und ihrer Entwicklung.

Das Ddur-Divertimento (K.-V. 334) schließt sich in Besetzung und Anlage durchaus dem in Bdur (K.-V. 287) an (S. 501); vielleicht ist es sogar für dieselben Spieler geschrieben, denn die Partie des ersten Geigers hat hier wie dort ein stark virtuoses Gepräge. Mozarts soeben beobachtete Neigung, in den Eckſätzen[2] den Serenadencharakter zu wahren, in der Mitte dagegen allerhand persönlichen Empfindungen Raum zu geben, tritt hier besonders deutlich hervor. Die Dmoll-Variationen über das düstere, halb exotische Thema[3] mit dem für Mozart so überaus charakteristischen Synkopenaufschrei des vierten Taktes, führen weit ab aus der Sphäre der Ständchenmusik. Das ist eher eine Trauermusik, die mit ihrem schon im Thema starr festgehaltenen Dmoll eine geradezu trostlose Resignation atmet. Selbst die Dur-Variation löst den Bann nicht, sondern läßt ihn nur noch

[1] Sein Hauptgedanke ist die Umkehrung des Credothemas aus der Fdurmesse. [2] Das eine Seitenthema des Schlußrondos ist dasselbe wie der neue Durchführungsgedanke im ersten Satze der Bdur-Sinfonie. [3] Das Seitenstück dazu sind die Dmollvariationen der Violinsonate in Fdur (K.-V. 377), deren zweite mit der ersten des Divertimentos sogar motivisch verwandt ist.

drückender erscheinen, und auch die sechste bringt noch eine weitere Schattierung hinzu: das wild Phantastische. Es mag in diesen Variationen, die an schwerem Ernst alle ihre Vorgänger überragen, viel von der bitteren Entsagung jener Salzburger Tage stecken. Einmal heraufbeschworen, hat sie sich aber auch in den anderen Mittelsätzen festgesetzt. Sogar das von französischer Grazie erfüllte Menuett, dessen wiegende Melodie von der ersten Geige und Bratsche in Oktaven vorgetragen und von der zweiten mit echt ständchenmäßigen Gitarrenakkorden begleitet wird, hat im zweiten Teil seines Hauptsatzes einen solchen plötzlichen Ausbruch. Das zweite Menuett aber hat nicht allein zwei Trios in Moll, von denen das erste mit seinen Septimensprüngen ein besonders unheimliches Gepräge trägt, auch in seinen Hauptsatz mischen sich die düsteren Gestalten ein, wie namentlich in der höchst genialen Erweiterung des Hauptthemas bei der Wiederholung, und bezeichnend ist, daß in den meisten derartigen Stellen gerade die Tonart Dmoll, Mozarts Schicksalstonart, es ist, die dem hellen Ddur gegenüber immer wieder ihre Rechte fordert[1].

Auch das Oboenquartett (K.-V. 370) trägt Serenadencharakter, den nur der ernste Mittelsatz, wiederum in Dmoll, auf kurze Zeit verläßt. Im ersten Satz fällt die reich variierte Reprise auf, das Schlußrondo auf ein stark französisch angehauchtes Thema fesselt vor allem durch die überraschende und humorvolle Art, wie das Hauptthema immer wieder eingeführt wird.

Die Bdursonate für Klavier (K.-V. 333) ist ein Werk von stellenweise ganz merkwürdig verinnerlichter Tonsprache, die in den Durchführungen der beiden ersten Sätze einen recht leidenschaftlichen Ausdruck annimmt, im Schlußsatze sich jedoch zu einer froh (vgl. den Septimenjuchzer) dahinschlendernden Heiterkeit durchringt. Dieses Finale ist aber auch formell wichtig als eine weitere Station auf dem Wege zu den späteren Rondos Ph. E. Bachschen Schlages: es begnügt sich durchaus nicht mehr mit dem lockeren Wechsel eines Hauptgedankens mit mehreren Episoden, sondern bringt das Hauptthema selbst gelegentlich in ganz veränderter Beleuchtung, wandelt auch die Seitenmotive ab und greift ursprüngliche Neben- und Verbindungsglieder heraus, die nun plötzlich zu Helden ganzer Partien werden — kurz, die ganze Form wird vereinheitlicht und vergeistigt.

[1] Ob zu diesem Divertimento der Marsch (K.-V. 445, S. X. 21) gehört (WSF II 407), mag dahingestellt bleiben.

Ja sogar eine Kadenz erscheint, die eines jener Nebenmotive bis ins Heroische hinauftreibt. Ansätze zu dieser Behandlung treten freilich schon früher auf, und besonders die Finales der gleichzeitigen Divertimenti bieten Ähnliches.

Die ziemlich virtuos gehaltene Violinsonate in Bdur (K.-V. 378) hält sich noch an die ältere Weise, ja sie bringt in der durchweg neue Gedanken enthaltenden Durchführung des ersten Satzes sogar noch einen leidenschaftlichen Erguß Schobertschen Stiles in Sequenzen. Der Satz ist außerdem durch eine große Anzahl und behagliche Breite seiner Themen ausgezeichnet, er hat sozusagen zwei Seitenthemen[1]. Die Krone des Ganzen ist das gefühlsinnige Esdur-Andantino, das in seinem dritten Teile in genialer Weise den ersten Abschnitt des Hauptthemas und den zweiten des Seitenthemas eng aneinanderrückt und dann in einer wunderbaren Coda von echt Mozartscher Poesie die beiden Hauptstimmungen des Satzes wie in rosigem Dämmerlicht entschwinden läßt[2].

Den drei Soloszenen für Sopran (K.-V. 368, 369, 374) merkt man die Nähe des Idomeneo an, was die Freiheit der Formbehandlung anbetrifft. Die beiden ersten verbinden einen langsamen Abschnitt mit einem raschen, die erste wiederholt sogar beide; charakteristisch ist, daß der Text des langsamen Satzes beide Male mit anderer Musik in den Allegros wiederkehrt. Die erste ist eine ausgesprochene Bravourarie, während die zweite schon im Rezitativ einen höheren Schwung nimmt. Die dritte ist ein einfaches, aber anmutiges Rondo, einer Zeïra in den Mund gelegt, mit behaglich ausgesponnenen Ritornellen[3] und einem immer wiederkehrenden Schlußrefrain. Die Haltung des Ganzen gemahnt deutlich an die Pariser opéra comique[4].

Auch im deutschen Liede zeigt sich bei Mozart nunmehr ein beträchtlicher Fortschritt. Zwar folgt er auch jetzt noch durchaus dem

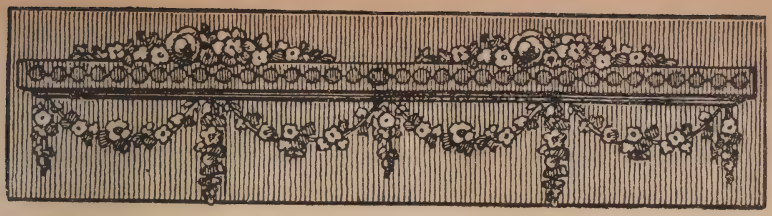
[1] Auf die Ähnlichkeit der Fortsetzung des zweiten mit einem Gedanken aus einem Chr. Bachschen Violinkonzert macht Schering, Gesch. des Instrumentalkonzerts S. 161 aufmerksam. [2] Das unvollendete Allegro (K.-V. 372), das später von Stadler in sehr anspruchsvoller und wohl kaum Mozartscher Weise vollendet wurde, bietet nichts Besonderes. [3] Das eine davon bringt bereits die kleine kanonische Partie, die im ersten Finale der Zauberflöte auf die Worte „und er lebte ohne sie in der besten Harmonie" wiederkehrt. [4] Das Hauptthema ist ein Absenker der Oboenmelodie aus Glucks Orfeo (Che puro ciel) und erscheint dann wieder im Andante der Jupitersinfonie.

strophischen Prinzip, auch deutet die Beigabe der Mandoline bei „Komm liebe Zither" (K.-V. 351) und bei der „Zufriedenheit" (K.-V. 349)[1] auf rein volkstümliche Lieder geselliger Natur hin. Aber schon in diesen beiden[2], äußerlich bescheidensten Liedern zeigt sich der Meister, sowohl was den Aufbau und die Freiheit von jeder Konvention, als auch die eigene Physiognomie eines jeden einzelnen betrifft. Beide sind sich auf den ersten Blick ziemlich ähnlich, und doch gehört die „Zufriedenheit" demselben Gebiete herzlicher Naturfreude an, wie das berühmte Mailied (K.-V. 596), während „Komm liebe Zither" bereits jenen verführerisch sinnlichen Anstrich hat, der später dem

[1] Nach Nottebohm, Mozartiana S. 130 ist die Bearbeitung dieses Liedes für Klavier nicht sicher verbürgt, doch spricht sie Deiters J II[4] 72 auf Grund der Änderungen in der Singstimme wohl mit Recht Mozart zu. [2] Das Wiegenlied „Schlafe mein Prinzchen" (K.-V. 350, S. VII. 12) ist zuerst bei Nissen, Nachtr. S. 20 veröffentlicht. Nissen teilte auch André 1826 mit, nach dem Urteil von Kennern sei das Werk Mozarts würdig, Mozarts Schwester könne sich freilich einer solchen Komposition ihres Bruders nicht entsinnen. Auf seine Frau beruft sich Nissen indessen bezeichnender Weise nicht. Nottebohm wies im N.-B. auf einige grobe Verstöße gegen Deklamation und Stimmführung in Nissens Fassung hin, die unmöglich von Mozart herrühren können. Seitdem sind an der Echtheit der Komposition immer wieder Zweifel aufgetaucht, vor allem bei Jahn, Köchel, Deiters und M. Friedländer, der Vj VIII, 275 ff. als Textdichter F. W. Gotter herausstellte. Dagegen hält Joh. Ev. Engl (12. Jahresber. des Mozarteums 1892, 42 ff.) an Mozarts Autorschaft fest. Später gelang Friedländer der Nachweis, daß die Komposition von Flies herrühre und unter seinem Namen schon 1795/96 im Druck erschienen sei (JP 1896, 69 ff.). Nun steht aber in dem jüngst bekannt gewordenen Tagebuch Konstanzes (das sich jetzt in meinem Besitze befindet) unter dem 27. September 1828: „an Dr. F[euerstein] statt des Wiegenlieds eine andere composizion meines Mozarts beygelegt." Vgl. E. Bücken, Beiträge usw. aus dem Antiquariat J. Rosenthal, München, Heft 6. Daraufhin trat J. Ev. Engl neuerdings wieder für die Echtheit des Liedes ein (35. J.-Ber. des Mozarteums 1916, 35 ff.). Trotzdem bleibt der Fall sehr zweifelhaft, da Konstanze in Echtheitsfragen eine durchaus nicht einwandfreie Quelle ist. Und wenn sie das Lied durch eine andere Mozartsche Komposition ersetzen wollte, sieht das nicht so aus, als wäre sie selbst doch nicht ganz sicher gewesen? Endlich erweckt auch der Stil des Liedes Bedenken. Eine gleiche schematische Teilung in lauter gleich gebaute Zweitakter findet sich bei keinem zweiten Mozartschen Liede, auch seine einfachsten sind mehr auf Mannigfaltigkeit, auf persönliche Züge bedacht (vgl. K.-V. 349, 351). Das „Wiegenlied" ist die Schöpfung eines Talents, aber keines Genies, und sollte Mozart doch sein Verfasser sein, so gehört es eben zu seinen rasch hingeworfenen Gelegenheitskompositionen. Das Melisma des vorletzten Takts ist nicht Mozartisch, sondern damals auch im Lied Gemeingut.

Mandolinenständchen des Don Giovanni zu eigen ist. Ein ganz anderer Geist weht dagegen in den drei Liedern „Ich würd' auf meinem Pfad", „Sei du mein Trost" und „Verdankt sei es dem Glanz" (K.-V. 390—392) aus Hermes' Roman „Sophiens Reise". Das bedeutendste davon ist das erste, bezeichnenderweise wieder in Dmoll stehende; es geht bei aller Knappheit doch weit über den recht selbstgefälligen Text hinaus und gibt ein Bild tiefster seelischer Zerrissenheit vom leisen Schmerz bis zur wilden Anklage an das Schicksal. Welchen Raum würde wohl ein späterer Komponist statt dieser 13 Takte beansprucht haben? Mozart aber erreicht sein Ziel allein durch eine dem beständigen Stimmungswechsel getreu folgende Melodik[1] und durch eine echt Mozartisch den Mollcharakter straff festhaltende Harmonik, die an Kühnheit im damaligen Liede ihresgleichen sucht. Auch das zweite Lied ist voll von persönlichen Zügen, zu denen gleich der schon auf Schubert vorausweisende, sanft in die Tonart hineingleitende Anfang gehört. Beim dritten Liede ist der selbstbewußte Ton charakteristisch, in dem hier das Verhältnis von Hoch und Niedrig behandelt wird; das ist ebenfalls ganz mozartisch.

[1] Betrachtet man die vier Strophen auf Deklamation und Stimmungsgehalt, so zeigt sich, daß es wohl die letzte war, die die Melodie des Ganzen ins Leben rief.



König Thamos. Zaïde

Mozarts Musik zu Geblers „Thamos, König in Egypten" ist sein erster und einziger Beitrag zur Gattung der Schauspielmusiken, die als solche bis ins Mittelalter zurückgeht, dann durch die Oper stark zurückgedrängt, aber niemals ganz verdrängt wurde, bis sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur selben Zeit, da das Melodram seinen Siegeszug antrat, eine neue Blütezeit erlebte. Es ist bezeichnend, daß das Hauptgebiet dieser Art von schildernder Musik wiederum Frankreich war. In Deutschland hat sich J. A. Scheibe zuerst wieder ihrer erinnert, praktisch mit seinen Musiken zu Corneilles Polyeucte und Racines Mitridate (1738 für das Theater der Neuberin), theoretisch im 67. Stück seines „Critischen Musicus". Die Anfangssinfonie, so heißt es hier, soll sowohl das ganze Drama als auch seinen Anfang vorbereiten, die Zwischenaktssinfonien aber sollen nicht nur die Stimmung des vorhergehenden Aktes ausklingen lassen, sondern auch in die des folgenden überleiten; die Schlußsinfonie endlich soll den Eindruck des Dramenschlusses verstärken. Sogar über die Wahl der Instrumentation werden besondere Hinweise gegeben. Scheibes Vorgang folgten Chr. G. Scheinpflug mit einer Musik zu Racines Mitridate (1754), J. Chr. Hertel mit einer solchen zu Cronegks Olint und Sophronia u. a., endlich J. Fr. Agricola mit einer Musik zu Voltaires Semiramis, die ihrerseits Lessing zu seinen Ausführungen über die Zwischenaktsmusik veranlaßt hat[1]. Er beruft sich darin ausdrücklich auf Scheibe, weicht aber insofern von ihm ab, als

[1] Hamburg. Dramaturgie I 26.—27. Stück. Über die ganze Frage vgl. E. Hanslick, Suite 1885, 100 ff.

er den Zwischenaktssinfonien nur einen abschließenden, nicht aber auch einen vorbereitenden Charakter zuspricht. In Süddeutschland schrieb 1777 Mich. Haydn in Salzburg eine Musik zu Voltaires Zaïre, die nach L. Mozarts äußerst anerkennendem Bericht[1] mehr in Scheibes als in Lessings Sinn gehalten war. 1779 folgte in Mannheim eine Hamletmusik des Abtes Vogler[2]. Einen starken Rückhalt erhielten diese Bestrebungen offenbar auch durch die regelmäßigen entreactes der Pariser komischen Oper, die, wie gezeigt wurde[3], die ganze Frage in der mannigfachsten Weise zu lösen versuchten.

Mozarts Komposition der beiden Thamoschöre im Jahre 1773 war aber nicht bloß der erste schüchterne Versuch, eine neue Gattung zu erobern, sondern sie knüpfte zugleich das erste künstlerische Band mit den ja später für seine Entwicklung so wichtig gewordenen freimaurerischen Ideen. Denn Geblers Drama war gleich Wielands Dschinnistan-Märchen, auf die bei der Zauberflöte zurückzukommen sein wird, stark von dem maurerischen Roman „Sethos" von Terrasson beeinflußt, der 1731 zuerst in Paris erschienen war[4]. Der Inhalt des Dramas ist folgender:

Menes, der König von Ägypten, ist durch einen Empörer Rameses vom Throne gestürzt und dabei nach allgemeinem Glauben getötet worden, herrscht aber unter dem Namen Sethos als weiser Oberpriester im Sonnentempel zu Heliopolis und behütet dabei die Liebe seiner Tochter Tharsis, die, ohne den Vater zu kennen, gleichfalls unter anderem Namen aufgewachsen ist, und des Thamos, des Sohnes jenes Rameses. Nach dessen Tode verzichtet Sethos-Menes freiwillig auf den Thron zu Thamos' Gunsten. Allein dessen Vertrauter, der Fürst Pheron, der Tharsis liebt und durch ihre Hand den ägyptischen Thron zu erringen hofft, stiftet eine Verschwörung gegen Thamos an, unterstützt von der wilden Mirza, der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen. Dieser gelingt es, Tharsis zum Verzicht auf ihre Liebe zu Thamos zu veranlassen, während er selbst allen Warnungen zum Trotz an seinem Vertrauen zu Pheron festhält. Nach mannigfachen Irrungen klärt Sethos die Liebenden auf. Als Pheron mit Waffengewalt zu seinem Ziele zu gelangen strebt, tritt er dazwischen und gibt sich

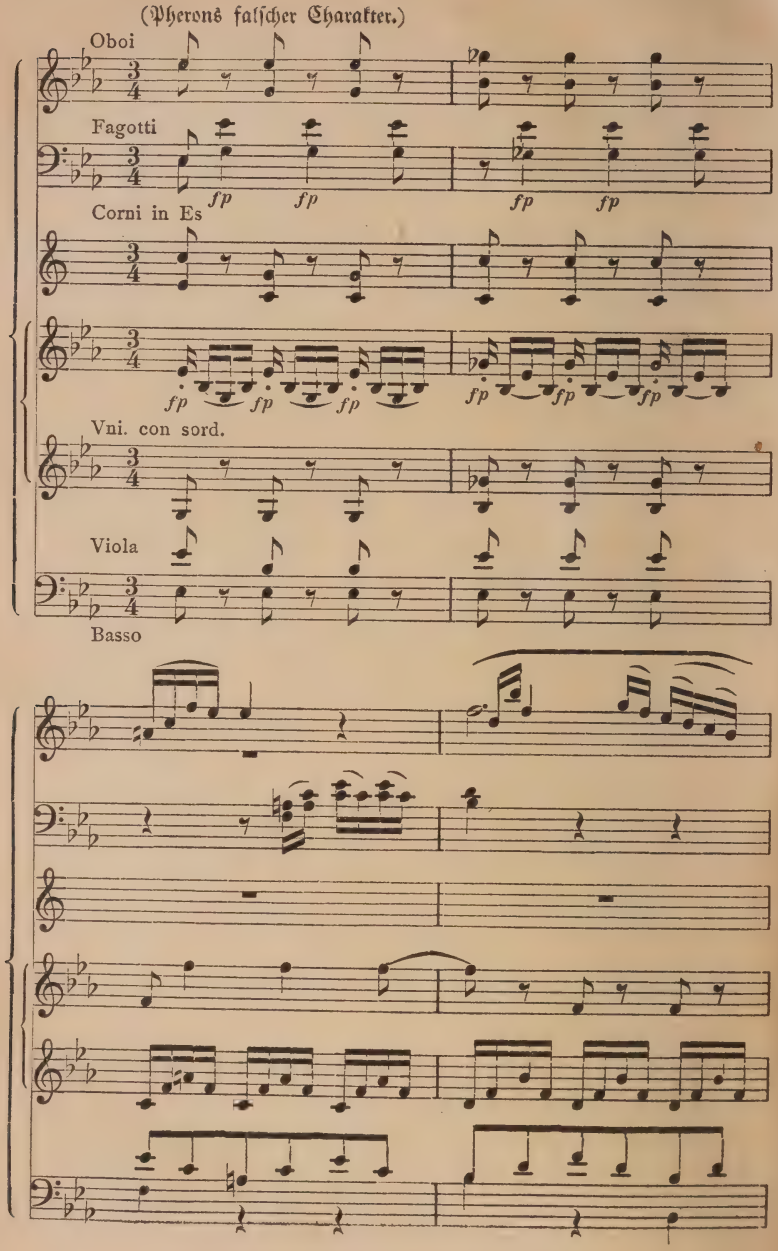
[1] B III 200 f., 206. [2] Betracht. d. Mannh. Tonschule I 253 ff., 313 ff. [3] S. 647 f. [4] Vgl. Junk, Göthes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte, Forschungen z. neueren Lit.-Gesch. (Muncker) Heft 12, 1900. Komorcynski, E. Schikaneder 1901, S. 118 ff. Gebler war 1784 Großmeister der Distriktsloge zum neuen Bund, Lewis, Gesch. der Freimaurerei in Österreich S. 162. Werner a. a. O. S. 119, 157.

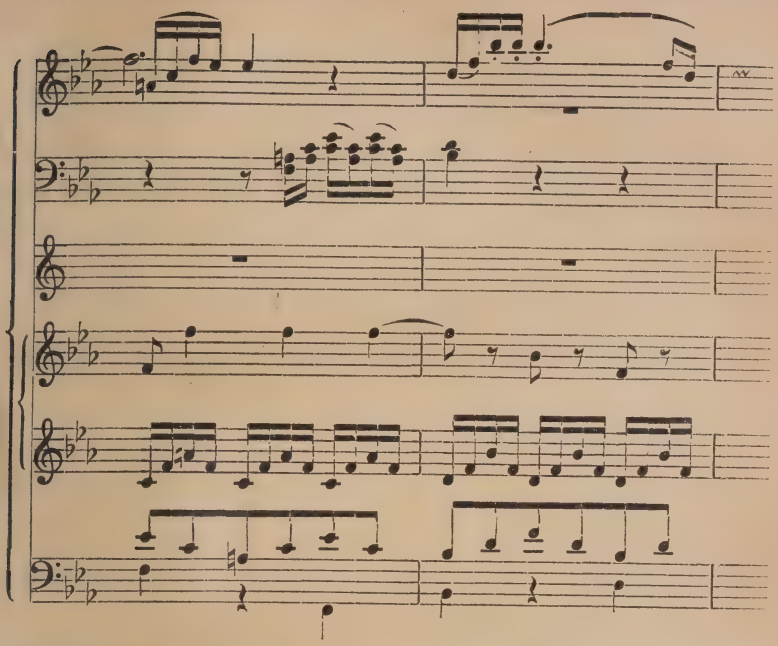
als Menes zu erkennen. Pheron wird entwaffnet, Thamos mit Tharsis vereint und auf den Thron erhoben. Mirza ersticht sich selbst, während Pheron unter Gotteslästerungen vom Blitze erschlagen wird.

Das Fehlen einer Ouvertüre ist offenbar daraus zu erklären, daß das Stück gleich mit einem großen Chorsatz beginnt[1]. Die Zwischenaktsstücke knüpfen teils nach Lessings Forderung nur an den Schluß des vorhergehenden Aktes an, teils vermitteln sie nach Scheibes Grundsatz zwischen den beiden Akten. Kurze Überschriften erklären jedesmal den Inhalt[2]. So steht über dem ersten Satz: „Der erste Aufzug schließt mit dem genommenen Entschluß zwischen Pheron und Mirza, den Pheron auf den Thron zu setzen". Auf Mirzas Schlußworte: „Mirza ist ein Weib und zittert nicht. Du ein Mann: herrsche oder stirb!" fällt das Orchester mit drei feierlichen, durch Pausen gehobenen Akkorden ein, dann beginnt eine richtige, einsätzige Sinfonie (Allegro Cmoll). Was die Charakteristik in diesen und den meisten folgenden Sätzen betrifft, so muß gleich von vornherein bemerkt werden, daß die Programmusik des 18. Jahrhunderts weit gemäßigtere Ziele verfolgte, als die auf liebevolle Einzelschilderungen bedachte des 19. Sie neigt vor allem weit weniger dazu, zugunsten treuer Wiedergabe des Programms von der überlieferten Form abzugehen. So ist auch das Mozartsche Stück ein Sonatensatz mit Themengruppe, Durchführung, Reprise und Coda, der, ohne bedeutend zu sein, doch mit den Mozart eigentümlichen Ausdrucksmitteln ein treffendes Stimmungsbild entwirft.

Noch allgemeiner lautet das Programm des zweiten Zwischenakts: „Thamos guter Charakter zeigt sich am Ende des zweiten Aufzugs. Der dritte Aufzug fängt sich mit Thamos und dem Verräter Pheron an." Auch hier gibt Mozart einen dreiteiligen Sinfoniesatz, nur daß er bei der Reprise nach bekanntem Brauche das erste Thema erst am Schluß, als Coda, wiederholt. Aber diesmal sind die Themen dem Charakter der beiden Personen angepaßt und mit Überschriften versehen:

[1] Ob die Gdursinfonie (K.-V. 318) als Ouvertüre zu diesem Drama gedacht war (J I[4] 618,A.) ist, doch sehr zweifelhaft. [2] Obwohl sie in der Originalpartitur zum Teil von L. Mozart herrühren, so entsprechen sie doch ohne Zweifel Wolfgangs Absichten, wie O. Jahn AMZ 1886, 163 treffend nachweist.


(Pherons falscher Charakter.)
Oboi
Fagotti
Corni in Es
Vni. con sord.
Viola
Basso
fp



Auch hier handelt es sich um ganz allgemeine, mit der üblichen sinfonischen Form dargestellte Gegensätze; immerhin aber kommen sie mit einer Schärfe zum Ausdruck, die für den damaligen Hörer genügte[1].

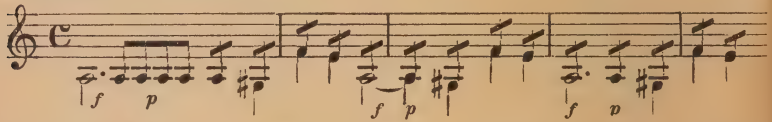
Weit deutlicher wird Mozart dagegen im dritten Zwischenakt. Die Überschrift lautet zunächst: „Der 3te Aufzug schließt mit der verräterischen Unterredung der Mirza und des Pherons". Ein wilderregter, von einem echt Mozartschen Trotzrhythmus durchpulster Gmollsatz rast mit unheimlicher Raschheit vorüber, dann geht der Vorhang zum vierten Akt auf, und es erscheint ein Melodram der Tharsis (Sais). Trotzdem Mozart nur einzelne Stichworte angibt, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß das ganze Stück melodramatisch vorgetragen wurde. Wir haben also hier die erste Frucht von Mozarts Bekanntschaft mit Benda vor uns, handelt es sich doch ebenfalls um einen großen Monolog; eigentümlich ist nur, daß der ganze Satz

[1] Man beachte, daß Pheron hier mit harmonischen und dynamischen (vgl. die sf-Synkopen der Fagotte) Mitteln, Thamos dagegen melodisch, mit einer Gitarrenbegleitung der Geigen, charakterisiert ist.

ohne die sonst üblichen Pausen für die Deklamation frei, aber in ununterbrochenem Flusse bis zum Ende fortläuft; nur die Einheit der Tonart und die Modulation nach der Dominante in der Mitte erinnern noch an das alte Verfahren. Ganz am Schlusse wird, gleichfalls nach Bendaschem Vorbild, die Musik des Anfangs wiederholt[1]. So tritt bei diesem ersten melodramatischen Versuch Mozarts die Musik besonders selbstherrlich auf; gleich die „Zaïde" geht hierin nach dem Beispiel Bendas weit gemäßigter zu Werke und bringt die Deklamation nicht allein „unter der Musik", sondern auch zwischen sie hinein.

Der vierte Zwischenakt malt die „allgemeine Verwirrung" des Aktschlusses in heftigen Akzenten. Plötzlich erscheint ein ernstes, würdevolles Seitenthema, das in fortwährender Wiederholung auch die Durchführung beherrscht und in der Reprise den Dmollsatz schließlich noch ins strahlende Ddur hineintreibt. Es ist Thamos selbst, der hier den Verschwörern gegenübertritt und so der eigentliche Held des Satzes wird. Der mit dem Drama vertraute Hörer war auch hier nicht im Unklaren, und damit war der Zweck dieses Stückes erfüllt[2].

Der Schlußsatz schildert „Pherons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod" mit dem alles dies begleitenden „Donnerwetter", das indessen erst im Verlaufe des Satzes beginnt. Verglichen mit seinen französischen Mustern ist dieser »orage« bescheiden, aber er vergißt über dem Naturereignis auch den Lästerer Pheron nicht, der in dem merkwürdigen Unisonomotiv:



seine Teufelsnatur ganz offen enthüllt und zum Schlusse in gewaltigem Skalengange zu Boden stürzt[3]; von der sonst sehr beliebten Wiedergabe des allmählich abziehenden Wetters hat Mozart darum abgesehen[4].

[1] An Stelle des ersten Allegrettos sollte Anfangs ein stark französisch angehauchtes Andantino stehen (vgl. den R.-B.), das Mozart später mit Recht als zu tändelnd gestrichen hat. [2] Das erkennt auch Jahn I[4] 623 an, freilich nicht ohne einige an dieser Stelle nicht recht begreifliche Bemerkungen im Sinne der damaligen Antiprogrammusiker. [3] Ganz ähnlich schildert Jommelli in seinem Fetonte sowohl Phaethons als Klymenes Tod (S. 289 und 301 der Neuausgabe). [4] Die Orchestration ist in allen diesen Sätzen die gewöhnliche Salzburger: Streichquartett, Oboen, Hörner und Fagotte, dazu im ersten, vierten und fünften Zwischensatz noch Trompeten und Pauken.

Überblickt man diesen durch die Pariser Eindrücke und das Melodram hervorgerufenen programmatischen Versuch Mozarts, so zeigt sich darin noch ein Schwanken, daß er das eine Mal (1., 2. und 4. Zwischenakt) das Programm mit Hilfe der bestehenden musikalischen Formen zu bewältigen strebt, das andere Mal aber (im 3. Zwischenakt und im Schlußsatz) zu seinen Gunsten eine ganz freie Gestaltung vorzieht. Das war ja im Großen und Ganzen auch der Standpunkt der dramatischen Ballettkomponisten, die dann ihrerseits wieder tiefe Spuren im Melodram zurückgelassen haben. Bemerkenswert ist, daß Mozart die beiden frei gehaltenen Sätze auch am überzeugendsten gelungen sind. Hier war die dramatische Situation tatsächlich derart, daß sie sein dramatisches Feuer zu entzünden vermochte, und sofort sehen wir ihn alle formalen Rücksichten hinter sich lassen. Die Vorwürfe der übrigen Stücke waren für eine solche persönliche Anteilnahme weit weniger geeignet. Daß daran zum größten Teil das Drama schuld war, bemerkt Jahn mit gutem Recht[1]; es gehört einer Zeit an, da das Wiener Theater noch durchweg im französischen Fahrwasser schwamm, und was es Neues brachte, das freimaurerische Gewand, war nur zu sehr geeignet, das Didaktische auf Kosten des Dramatischen in den Vordergrund zu rücken. Daß es trotzdem so großen Anklang fand[2], beweist nur, wie stark damals trotz Lessing der französische Geschmack auch die deutsche Literatur noch beherrschte.

Ebenfalls nach französischem, speziell Racineschem Vorbild und wohl auch seinen freimaurerischen Bestrebungen gemäß, hat Gebler seinem Drama Chöre hinzugefügt. Bezeichnenderweise sind es zwei Opferszenen mit großen Hymnen, die erste am Anfang des Ganzen, im Sonnentempel von Priestern und Sonnenjungfrauen an die Gott-

[1] I[4] 624. [2] Wieland, der den ersten ihm von Gebler mitgeteilten Akt sehr lobte (Auswahl denkw. Briefe II, S. 14 ff.), jauchzte dem vollendeten Drama lebhaften Beifall zu (ebend. S. 26 f.). Bald nachher (S. 27 f.) wünschte er doch den Schluß geändert, und mißbilligte es, daß die tugendhaften Leute ganz idealisch und die Lasterhaften ganz Teufel seien. Auch Ramler, Sulzer, Thümmel sprachen vom König Thamos mit großer Anerkennung (Schlegel, Deutsch. Mus. IV S. 139 f., 153, 159). Er wurde gleich ins Französische (Wieland, Ausw. denkw. Br. II S. 30. Werner a. a. O. S. 136) und im Jahre 1780 von J. L. v. Berghoff, Sekretär des Fürsten Colloredo, in Wien ins Italienische übersetzt. Ein prächtig gebundenes Exemplar dieser Übersetzung, das wahrscheinlich an den Erzbischof gelangt war, liegt Mozarts Partitur bei; vermutlich dachte er daran, die italienische Übersetzung seinen Chören unterzulegen.

heit gerichtet, die zweite am Anfang des fünften Akts zur Krönung des Königs, ebenfalls von Priestern und Jungfrauen ausgeführt. Das waren die beiden Stücke, die Mozart schon im Jahre 1773 zur Komposition gereizt hatten[1]. Das erste davon hat er, was Themen und Bau anbetrifft, später einfach übernommen, nur die Soloduette der Männer- und Frauenstimmen zwischen den Chören sind einfacher und haben noch nicht die spätere geistvolle Begleitung mit den kleinen Imitationen. Aber auch die ursprünglichen Chorsätze haben ein ganz anderes, weit reicheres instrumentales Gewand erhalten. Nicht allein hat der Zusatz der Flöten auch den Oboenpart verändert, die ganze Art zu instrumentieren ist anders geworden. Das Orchester der ersten Fassung bewegt sich noch etwa auf der Linie der gleichzeitigen Messen, in der zweiten aber sind alle Errungenschaften der Mannheimer Sinfonik und der Pariser Oper verwertet. Das wirkte natürlich auch auf die Stellung des Chores zurück: er wurde jetzt vom Orchester nicht mehr bloß gestützt und durch gelegentliche Einzelmalerei ergänzt, sondern erhielt in ihm einen selbständigen, die Stimmung weiterführenden und vertiefenden Genossen. Der erste Chor schien Mozart ohne Weiteres geeignet, den neuen instrumentalen Wettbewerb auszuhalten, beim zweiten dagegen behielt er in der neuen Fassung nur den Anfang und ein paar einzelne Motive bei und schuf im übrigen ein neues, nicht nur dem Umfange, sondern auch dem Gehalte nach weit bedeutenderes Chorstück, ein würdiges Zeugnis dafür, was Mozart allen äußeren Mißerfolgen zum Trotze der Pariser Kunst zu verdanken hatte.

Später wurden dem ersten und dritten Chore lateinische Texte kirchlicher Natur untergelegt, die dann ihrerseits wieder ins Deutsche übersetzt wurden. Der zweite erhielt ebenfalls einen neuen Text[2], und in dieser Umgestaltung haben die Chöre Zutritt in die Kirche erhalten und lange Zeit als Hauptzeugnisse für Mozarts Kirchenmusik gegolten. Nun nehmen sie ja gewiß einen kühneren und großartigeren Flug, als die meisten Kirchenkompositionen aus Mozarts Jugendzeit,

[1] In dem Komponisten der zur Aufführung bestimmten Chöre, die Gebler an Ramler und Wieland schickte, erkannte Schweitzer einen Anfänger von großer Anlage. Das waren eben jene beiden ersten Mozartschen Chöre (Werner a. a. O. S. 141). Dagegen rühren die bei Simrock in Bonn erschienenen „Zwei Chöre zu dem Schauspiel Thamos von Mozart im Klavierauszuge von C. Zulehner" sicherlich nicht von Mozart her. [2] S. Beilage.

stehen aber doch, was die eigentümliche Art ihres Pathos und den subjektiven Charakter ihrer Empfindung anbelangt, den großen, religiös gefärbten Opferszenen der französischen Oper entschieden näher als der Kirchenmusik. So sehr man Mozart die Freude darüber anmerkt, daß er aller Rücksichten auf die Salzburger Konvention überhoben war, so scharf unterschied sein feines Stilgefühl doch auch hier zwischen Kirchlichem und Weltlich-Dramatischem. Es steckt ein merkwürdiges, echt Mozartsches Gemisch von Würde und Energie in diesen Chören; allerdings sind sie so groß und breit angelegt, daß sie das Drama unter ihrer Wucht fast erdrücken. Der erste, an die Sonne gerichtete, stellt formell eine Kreuzung zwischen Sonaten- und Rondoform dar. Der große Chorsatz des Anfangs wird am Schluß vollständig wiederholt, dazwischen stehen drei Soloepisoden in G-, F- und C dur, die ihrerseits wieder durch verschiedene Abschnitte des Chorsatzes refrainartig beschlossen werden. Mozart gewann dadurch einen wirksamen Gegensatz: während der Chor den Ernst und die Würde des Festes betont, kommt in den Soli dessen zuversichtliche und froh bewegte Seite zum Ausdruck. Äußerst sorgfältig wird dabei bis in Einzelheiten hinein auf den Sinn des Textes eingegangen, und zwar nicht allein in der Deklamation, sondern namentlich auch in der Instrumentation; man vergleiche dazu gleich am Anfang die Geigensynkopen als Symbol der aufsteigenden Sonne[1], dann die düster abfallende, schließlich im p wie ein Schatten verhuschende Phrase auf „des Lichtes Feindin, die Nacht" und das festliche Treiben, das sich bei den Worten „schon wird von Egypten Dir neues Opfer gebracht" usw.[2] zu regen beginnt, endlich das emphatische „erhöre", das später bei der Schilderung des ewigen Sonnenlaufes kanonisch umspielt wird. Intimer gehalten sind die beiden Episoden der Männer und Mädchen, die man sich der Koloratur im zweiten Chor halber von Solisten gesungen zu denken hat: die erste voll froher Kraft, die zweite voll traulicher Anmut mit einem durch die Bläser dahinhuschenden lieblichen Motiv; in der dritten treten beide Parteien zunächst zu einem Wechselgesang zusammen, um dann in stiller Verklärung, wie später in der Zauberflöte, abzuschließen. Der zweite Chor, der durch ein feierliches Adagio mit äußerst

[1] Dasselbe Mittel wird in der ersten Arie der Königin der Nacht in ähnlicher Absicht verwandt. Es steht übrigens schon in der Fassung von 1773, also vor Mozarts Bekanntschaft mit Bendas „Ariadne". [2] Der Abschnitt „Erhöre die Wünsche" erscheint im ersten Finale der Zauberflöte („Es lebe Sarastro") wieder.

lebensvollem Orchester eingeleitet wird, ist ebenfalls zyklisch gehalten, mit einem ausgedehnten Mittelsatz in A dur (Allegretto $^3/_4$), und weist noch größere Maße auf. Deklamation, Stimmführung und Orchesterbehandlung entsprechen dem ersten, seine Feierlichkeit kennt aber auf der einen Seite dunklere, auf der andern ekstatischere Töne. Zwischen den beiden Wiederholungen liegt das innige Idyll des Mittelsatzes eingebettet, umspielt von zauberhaften Bläserklängen. Es ist ein Typus, wie ihn Mozart bei Grétry kennen gelernt hatte, aber zu Mozartscher Schwärmerei gesteigert; in dem punktierten Satze („nie verstummet unser Chor") glaubt man schon den mild verklärten, feierlichen Schritt der drei Knaben aus der Zauberflöte zu vernehmen. In einer gehaltenen, selbständigen Coda des Orchesters verschwindet der Zug langsam in der Ferne.

Die Wirkung dieser beiden Chöre hat Mozart offenbar noch zur Komposition eines dritten veranlaßt, der statt der Orchesterschilderung von Pherons Tod das Ganze beschließt. Nach Gluckschem Vorbild tritt ein Oberpriester auf, der im Hinblick auf Pherons Fall zur Ehrfurcht vor der Gottheit mahnt; der Chor schließt sich an und bittet um Schutz für Ägyptens neuen König. Der Text scheint in Salzburg, vielleicht von Schachtner, verfaßt worden zu sein[1]. Glucks Einfluß verrät sowohl der eherne Rhythmus des ersten Satzes, als auch die kurz angebundene und doch so ausdrucksvolle Art der beiden ersten Chorabschnitte. Im übrigen klingt aus dem Gesange des Priesters bereits vernehmlich die Stimme des steinernen Gastes hervor, steht doch das Stück gleich verschiedenen anderen der Thamosmusik (Nr. 5 und 7a) in Mozarts tragischer Tonart D moll, die, wie wir bereits sahen, in seiner damaligen Kunst eine besonders große Rolle spielt. Der Chor nimmt zunächst die Weise des Orchesters in grellen dynamischen Akzenten auf, dann vermittelt ein kleiner, spannender D dursatz den Übergang zu dem Jubel des Schlußchors, der über der Freude auch die Demut nicht vergißt und außerdem mit zuversichtlicher Kraft seines Königs gedenkt[2].

Man begreift, daß Mozart sich vor seiner Abreise nach Paris darauf freute, daß man dort Chöre, seine „Hauptfavoritkomposition", gut aufführe[3]; indessen wären die Thamoschöre ohne den Pariser

[1] Er fehlt sowohl bei Gebler als in der italienischen Übersetzung. [2] Gerade hierbei („Schütze des Königs neue Krone") erscheint wieder ein Don Giovanni-Klang aus dem zweiten Finale (Elvira: »l'ultima prova dell' amor mio«). [3] S. 614.

Aufenthalt selbst wohl kaum so großartig ausgefallen, denn für diese neuartige Verbindung von Chor, Soli und Orchester hätte er nirgends bessere Muster finden können als dort. Noch in seinen Messen hatte sich nur zu häufig der eine Teil auf Kosten des andern hervorgedrängt, jetzt schließen sich alle zu einem lebendigen Organismus zusammen, und namentlich hat Mozart auch die formbildende Kraft des neuen Prinzips kennen gelernt. Die Sätze sind durchaus einwandfrei im Aufbau; wie von selbst scheint sich die Form den Absichten des Künstlers zu fügen, und vor allem fehlen alle Verlegenheitspartien, die nur dazu dienen, das bereits feststehende Formgerüste vollends zu füllen. Der Chorsatz ist nicht nur von jeder instrumentalen Färbung frei, sondern geht auch durchaus sinngemäß auf die Wendungen des Textes ein, soweit dies im Bereiche des Vokalen möglich ist; alles übrige bleibt dem Orchester überlassen. Auch dieses verwertet die Mannheimer und Pariser Erfahrungen in völlig selbständiger Weise. Es fehlen nur noch die Klarinetten, dagegen sind gleich die Posaunen, entgegen dem Salzburger Kirchenbrauch, vollständig von den Singstimmen gelöst. Wo sie mit ihnen zusammengehen, geschieht es nur in gehaltenen Akkorden. Dafür vereinigen sie sich gelegentlich, sei es mit den Hörnern oder mit den Trompeten, zu einer Gruppe. Die Hörner aber gesellen sich ihrerseits auch den Holzbläsern zu. Im allgemeinen lehrt ein Blick in die Partitur eine auffallende, nur auf ganz kurze Zeit unterbrochene Inanspruchnahme der Holzbläser und Hörner; von dem früheren Verfahren, sie auf genau bestimmbare, immer wiederkehrende Strecken vom Streichkörper loszulösen, ist kaum noch eine Spur vorhanden; Bläser und Streicher stehen vollständig gleichberechtigt nebeneinander. Das ist aber das Mannheimer Instrumentationsprinzip[1], und Mozart nähert sich ihm in dieser Periode weit mehr als später, wo er wieder mehr und mehr auf den Haydnschen Grundsatz der feineren Durchbildung der Holzbläsergruppe zurückgreift. Natürlich wirkt jenes Verfahren auch auf die Stellung der Streicher zurück. Sie sind nicht mehr bloß die Grundlage und das Hauptregister des Ganzen, sondern ordnen sich ihm als Hauptglied ein und erhalten außerdem durch die Verschmelzung mit den Bläsern eine ganz neue Klangfunktion. So ergibt sich zwischen Bläsern und Streichern ein ähnliches Verhältnis, wie zwischen Or-

[1] A. Heuß, Riemannfestschrift 432 f.

chester und Chor im Großen: es ist kein Konzertieren im älteren Sinne mehr, sondern ein Zusammenarbeiten gleichberechtigter Klangkörper, die die mannigfaltigsten neuen Kombinationen miteinander eingehen. Ein Vergleich mit Mozarts älteren Chorwerken lehrt den ungeheuren Unterschied ohne weiteres.

Das deutsche Singspiel, das wir heute mit André Zaide nennen, hatte, wie sich aus dem Gang der Musikstücke schließen läßt, folgenden Inhalt:

Der Christ Gomatz, der in die Gewalt des Sultans Soliman gefallen ist, hat hier die Liebe des vom Sultan vergeblich umworbenen Serailsmädchens Zaide gewonnen; beide erklären sich, nachdem Zaide dem im Garten eingeschlafenen Gomatz ihr Bild zurückgelassen hat. Unterstützt von dem Günstling Solimans, Allazim, wagen sie die Flucht, werden jedoch verraten und von dem Obersten der Leibwache Zaram vor den furchtbar erregten Sultan gebracht, der sich allen Bitten und Mahnungen zur Gnade streng verschließt. Natürlich endete das Stück noch glücklich, aber auf welche Weise, läßt sich aus dem Texte nicht mehr ersehen. Eine mit der Handlung nur lose verknüpfte Episodenfigur führt den der damaligen Türkenoper geläufigen Namen Osmin.

Über Wesen und Entwicklung des deutschen Singspiels wird bei der „Entführung" noch zu sprechen sein. Hier sei nur soviel bemerkt, daß es sich um ein ernsthaftes, d. h. tragisches Singspiel handelt[1] — das einzige komische Stück, das Lachlied des Osmin, ist dem Ganzen nur lose aufgeheftet — und daß der Textdichter Schachtner seiner Aufgabe das Meiste schuldig geblieben ist. Er arbeitet nicht allein, wie bei der Löwen-, Nachtigallen- und Tigerarie (9, 12, 13), ganz naiv nach alten, bewährten Mustern, sondern bewegt sich auch im allgemeinen Ausdruck der Empfindung in ausgefahrenen Geleisen; die Zornesausbrüche des Sultans z. B. nehmen sich fast wie unfreiwillige Karikaturen der Metastasioschen Wut- und Rachestücke aus. Selbst da, wo der Gang der Handlung den Ausdruck individueller färbt, wie in der Bildnisarie des Gomatz (4) oder dem aufgeklärten Erguß des Allazim (14), bleibt er ungeschickt und geschmacklos. Auch der sprachliche Ausdruck ist bezeichnend für die Ansprüche, die ein Theaterunternehmen wie das Schikanedersche an sein Publikum stellte. Da singt Soliman (11):

[1] Deshalb hält Mozart selbst (S. 763) das Stück für Wien nicht für geeignet, weil man dort komische Stücke vorziehe.

Ich bin so bös als gut,
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste;
Doch reizt man meine Wut,
So hab ich auch wohl Waffen,
Das Laster zu bestrafen
Und diese fordern Blut.

Und Zaïde (13):

Tiger! wetze nur die Klauen,
Freu Dich der erschlichnen Beut',
Straf ein törichtes Vertrauen
Auf verstellte Zärtlichkeit.
Komm nur schnell und töt' uns Beide,
Saug der Unschuld warmes Blut,
Reiß das Herz vom Eingeweide
Und ersättge Deine Wut!

Daß Mozart einen solchen Text überhaupt komponiert hat, erklärt sich nicht sowohl aus seiner angeblichen Kritiklosigkeit seinen Texten im allgemeinen gegenüber, sondern aus seinem unbezähmbaren Drange, überhaupt einmal wieder für die Bühne zu schreiben. Auch das Zeugnis „sehr gut", das er in jenem Briefe dem Stücke gibt, wird man nur im Hinblick auf den sehr niedrigen literarischen Durchschnitt des damaligen süddeutschen Singspiels richtig würdigen können. Eine eingehendere Vertrautheit damit ist bei ihm damals in Salzburg überhaupt nicht wohl anzunehmen, vielmehr liegt die Vermutung nahe, daß auch Schachtner sich im wesentlichen dem Geschmacke Schikaneders angepaßt hat. Es lag sicher nicht allein an dem Fehlen komischer Züge, daß Mozart später, als er in Wien das Singspiel an der Quelle kennen lernte, nicht den geringsten Versuch gemacht hat, das ältere Werk wieder zu beleben. Daß er dabei lediglich an eine Salzburger Aufführung gedacht hat, lehrt sowohl die Orchesterbesetzung, als auch der Gesangspart, der durchweg auf Sänger mittlerer Fähigkeiten zugeschnitten ist.

Von einer bewußten Vertiefung der Charakteristik im Singspiel, wie sie später in der „Entführung" zutage tritt, ist hier kaum eine Spur vorhanden. Auch die Musik[1] hält sich an die herkömmlichen Charaktere, dabei ist ihr die Zeichnung des duldenden Liebespaares ungleich besser gelungen als die seines erbosten Peinigers: der ganze,

[1] Eine ausführliche Besprechung gibt F. Chrysander AMZ 1881, 625 ff.

Gomatz und Zaide allein gehörende erste Akt offenbart nicht allein die echt Mozartsche Anmut und Zartheit der Empfindung, sondern läßt auch bereits etwas von dem Herzensreichtum Belmontes und Konstanzes ahnen. Der Sultan Soliman kommt dagegen auch in der Musik nicht über den gewöhnlichen Theaterbösewicht hinaus, und seine finstere Leidenschaft bleibt an Überzeugungskraft erheblich z. B. hinter der Finta giardiniera zurück.

Dagegen ist die Zaide stilistisch von Wichtigkeit als Mozarts erster Versuch, Bestandteile verschiedener Gattungen miteinander zu vereinigen. Dieses Bestreben ist dem Wiener Singspiel überhaupt zu eigen. Aber Mozart hat es hier auf Grund seiner eigenen, letzten Eindrücke in besonderer Weise durchgeführt. Ganz für sich steht die Arie des Osmin (10), die mit ihrem sprudelnden Rhythmus und lustigen Gelächter italienischen Buffogeist atmet; sie ist zugleich mit ihrem refrainartig immer wiederkehrenden Nachsatz ein feines Beispiel für Mozarts freie Art, die Form zu behandeln. Ebenfalls nur durch ein Stück vertreten ist das unverfälschte deutsche volkstümliche Lied (1); es ist einer der zahlreichen Absenker von J. A. Hillers „Ohne Lieb und ohne Wein" aus seinen „Verwandelten Weibern" von 1766, in seiner herzhaften Frische ein schönes Beispiel für Mozarts Liedertalent. Auf diesen urwüchsigen Volkston ist er später nur ganz selten zurückgekommen. In einer weiteren Reihe von Gesängen ist der Liederton höher stilisiert und der Arie angenähert. Zum Teil machen sich dabei französische, besonders Grétrysche Einflüsse deutlich bemerkbar, wie in der anmutigen ersten Arie Zaides (3) mit ihrem schwebenden Tanzschritt, der kleinen Adagioepisode, dem Tempowechsel und der pikanten Orchesterbegleitung. Ähnlich verhält es sich mit ihrer zweiten Arie (12); ihre Rondoform und ihre kleinen malerischen Züge, namentlich auch im Orchester, weisen ebenfalls auf Paris hin; das Schlußritornell bringt sogar noch einen neuen programmatischen Zug. Die Krone dieser Gruppe ist die Arie des Gomatz (6), zugleich die einzige, die einen Gegensatz der Empfindungen in sich schließt. Denn Gomatz will zwar seinem hohen Gönner Allazim danken, zugleich aber auch möglichst rasch wieder in Zaidens Arme eilen. Mozart hat diesen Zwiespalt mit köstlichem Humor wiedergegeben, ohne daß die ehrliche Dankbarkeit des Jünglings dabei zu kurz käme. Aber daß er es sehr eilig hat, lehrt nicht allein das hastige „Doch ich muß dich schnell verlassen" mit seinem Grétrychen Skalenmotiv in den Geigen, sondern

namentlich das aufgeregte „Laß Dich küssen, laß Dich drücken" zu Beginn des Mittelsatzes mit dem in Achteln festgehaltenen g" in den ersten und dem Pizzikato in den zweiten Violinen und Bratschen. Zu derselben Begleitung singt am Schlusse Gomatz, der bereits fortgeeilt war, nochmals zurückkehrend ganz treuherzig sein „Herr und Freund, wie dank ich Dir" — ein schönes Beispiel sinnvoller Mozartscher Orchestersprache. Den Übergang zur dritten Gruppe, den großen Arien italienischen Stils, bilden Allazims beide Arien (7, 14). Keine davon vermag dem platten Text wirkliches Leben einzuhauchen, die zweite ragt wenigstens durch eine finstere, von einem starren Rhythmus im Gluckschen Stil beherrschte Einleitung und einen harmonisch fesselnden Mittelsatz hervor.

Die eigentliche italienische Arie ist besonders durch die beiden Nummern Solimans (9, 11) vertreten. Das seriöse Pathos wird darin derartig auf die Spitze getrieben, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, als hätte Mozart bei der Zeichnung dieses Großtürken parodistische Zwecke verfolgt, womit er in der Türkenoper nicht allein stünde — war doch das ganz unromantische 18. Jahrhundert nur allzusehr geneigt, derartige unheimliche Gesellen von der humoristischen Seite zu nehmen. Namentlich bei der zweiten Arie kommt Mozart auf den von ihm bereits längst überwundenen Hausrat der opera seria mit ihren kolossalen Ritornellen und breiten Kadenzen zurück. Auch die Form ist die alte, obwohl der Hassische Mittelsatz fehlt und das Hauptthema bei der Wiederholung, wie in den gleichzeitigen Sinfonieallegros, erst zum Schluß kommt. Unmittelbar humoristisch aber wirkt nicht allein die Übertreibung des Ausdrucks im Allgemeinen, sondern auch z. B. die Stelle „so hab ich auch wohl Waffen das Laster zu bestrafen" mit ihrem aufgeregten Geplapper und dem echt Mozartschen, bösartigen Septimensprung. Die erste Arie ist von ähnlicher Haltung, hier ist namentlich das Gebrüll des „stolzen Löwen" mit sichtlichem Behagen gezeichnet.[1] Was aber dem Löwen recht ist, ist dem Tiger in Zaidens G mollarie (13) billig. Auch sie läßt in ihrem hochgespannten Pathos die Zaide der früheren Arien kaum mehr erkennen, obgleich sie dazwischen individuellere Töne anschlägt als der rasende Sultan. Dazu gehört vor allem der tief empfundene, mit

[1] Dabei taucht im Gesange ein alter Piccinnischer Gedanke auf, der schon in der Finta giardiniera erschien und dann im Figaro wiederkehrt.

deutlichen Anklängen an Gluck beginnende Mittelsatz, der sich fern von Haß und Wut allein an den Geliebten wendet; frei und in engstem Anschluß an den Text strömt dieser Gesang aus dem bekümmerten Herzen des Mädchens hervor.

Zu den gelungensten Stücken des Werkes zählen die Ensemblesätze. Das einfache, zweiteilige Duett zwischen Zaide und Gomatz (5) schildert die Seligkeit des Paares in jenen zarten, innigen Tönen, in denen Mozart schon hier die meisten Liebesduette des gleichzeitigen Singspiels mit ihrem teils verstiegenen, teils hausbackenen Wesen um Haupteslänge überragt. In kindlicher Anmut schwebt die holde Melodie (man bemerke die fünftaktige Periodenbildung!) von Mund zu Mund, um dann in einfache, nur durch einen kleinen Kanon beim höchsten Glücksgefühl unterbrochene Homophonie überzugehen. Ein bloßes Stimmungsensemble ohne dramatische Akzente ist auch das Schlußterzett des ersten Aktes (8). Die Gliederung in drei selbständige Abschnitte, die Tonart Edur, die kleine tempête des Mittelteils und der Charakter der Themen des ersten und dritten Abschnittes weisen auf Grétry hin. Der sanft wiegende erste knüpft an die Stimmung des Duetts an; die Trübung des Mittelsatzes ist nur von kurzer Dauer[1]. Dann macht sich die Zuversicht in dem breit ausgeführten Allegro doppelt kräftig und in volkstümlichen Zungen Luft. Einen weit höheren dramatischen Schwung nimmt das Quartett (15). Denn hier handelt es sich nicht um eine alle Teilnehmer beseelende Grundempfindung, sondern um zum Teil sogar sehr scharfe Gegensätze. Der Sultan bleibt unerbittlich in seinem Zorn, Zaide sucht durch ihren Tod das Leben des Geliebten zu erkaufen, Gomatz spricht ihr unaufhörlich Trost zu und Allazim empfindet den tiefsten Schmerz, daß er das von ihm heraufbeschworene Unglück nicht zu wenden vermag. Alle diese Empfindungen bringt Mozart mit sicherer Hand zum Ausdruck, nur daß der Grundton des Ganzen durch den Gefühlskreis der duldenden Partei bestimmt und der Zorn des Sultans dadurch in bestimmten Schranken gehalten wird. Das lehrt gleich der rührend flehende Bläsersatz, der als Motto über dem Ganzen steht und im folgenden dreimal die Worte des Liebespaares „Ach das Leben hat für mich keine Reize mehr in sich" nebst Allazims Bitte um Mitleid

[1] Die Stelle ist, da sie nach Text und Musik Mozart nicht genügte, zweimal bearbeitet worden (R.-B. S. 54 ff.)

begleitet; er kehrt in Konstanzes Arie (10) auf die Worte „Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bittren Schmerz" in der Entführung wieder. Mozart hat den ganzen Vorgang in einen einzigen Satz von dreiteiligem Grundriß zusammengefaßt, in den die einzelnen Gefühlsbilder teils in Form einzelner Solo- oder Gruppenepisoden, teils in kunstvoller dramatischer Polyphonie eingezeichnet werden. Aber auch die drei Dulder sind aufs feinste gegeneinander abschattiert, der schmerzlich resignierende Allazim, der tröstende Gomatz, der in allem Leid doch nie seinen männlichen Schwung vergißt, und die rührend flehende Zaide. Dazwischen klingts in dem kleinen, einfachen Duettsatz der Liebenden „Himmel höre doch mein Flehen" wie ein letztes, inniges Liebesgeständnis und in dem Satze „Ach das Leben" wie ein stiller wehmütiger Abschiedsgruß an das Leben. Auch die Instrumente reden eine deutliche Sprache, wie außer jenem Bläsersatz namentlich die herrischen Skalen Solimans und die zitternden Triolen zu der resignierten Bläserzwiesprache bei Allazims Worten beweisen. An den Höhepunkten treten die vier Personen zum vollen Ensemble zusammen, und bezeichnend ist, daß gerade hier der Sultan stets den Vortritt hat („Alle Tränen nützen nicht") und so mit seinem herrisch punktierten Rhythmus die Übrigen zunächst unter seinen Willen zwingt. Dann aber — und das ist ein genial geschauter dramatischer Zug — lösen sie sich von ihm los (G. A. S. 111): während seine Erregung noch steigt, ergehen sich die Liebenden, jedes nach seinem Charakter, in ausdrucksvollen Motiven, die fast mit der Deutlichkeit einer Geberde wirken, während Allazim sich ganz gebrochen seinem Schmerze hingibt. Dazu erhebt sich in den Unisonogängen der Instrumente ein unheilkündendes Raunen, als ginge alles aus den Fugen — es ist schon der ganze, große Dramatiker Mozart, der aus dieser Stelle spricht. Auch der bei aller Freiheit doch außerordentlich klare und symmetrische Aufbau des Ganzen verrät die Hand des Meisters, und nicht vergessen sei noch der leise, wie ratlos verhallende Schluß, in den Mozart auch später gerne derartige kritische Stücke ausklingen läßt. Wenn etwas an diesem Quartett noch auf die frühere Zeit hinweist, so ist es die große Breite, die von jugendlicher Musikfreudigkeit zeugt. Der spätere Mozart faßt sich bei solchen Vorwürfen kürzer.

Das merkwürdigste Stilelement dieser Oper ist aber das Melodram (2, 9), d. h. die Verbindung von Deklamation und erläuternder

Orchestermusik[1]. Bezeichnender Weise ist der Anstoß auch zu dieser Gattung schildernder Musik von Frankreich ausgegangen, wo Rousseaus lyrische Szene „Pygmalion" mit einer bis auf zwei Rousseausche Sätze von Coignet komponierten Musik 1770 in Lyon und 1775 in Paris aufgeführt worden war[2]. Was Rousseau anstrebte, war allerdings nicht das Melodram im späteren Sinne, sondern eine Veredlung des begleiteten Rezitativs der französischen Oper, namentlich auch nach der mimischen Seite; nur seine bekannte Lehre von der Unsingbarkeit der französischen Sprache veranlaßte ihn, den Gesang überhaupt auszuscheiden. Der Gedanke als solcher lag für einen Kenner der französischen Musik gar nicht so fern, denn sowohl in der ernsten als in der komischen Oper hatte das Orchester bereits derartige programmatische Leistungen zu verzeichnen, daß es jeder Aufgabe gewachsen schien, und namentlich das dramatische Ballett Noverreschen Stiles führte mit seinen eingehenden Orchestermalereien hart bis an das Melodram heran (S. 276). Andererseits hat in Rousseau sicher auch die Erinnerung an die großen, freien Soloszenen der italienischen Oper nachgewirkt, und wenn wir bei seinen deutschen Nachfolgern die weiblichen Helden weit stärker vertreten finden als die männlichen, so ist dieser Zug ebenfalls bereits in der opera seria vorgebildet. Rousseaus Versuch fand trotz einigen kritischen Stimmen großen Beifall[3]. Bereits Anfang 1772 wurde der „Pygmalion" auch in Wien, und zwar mit der Musik des dramatischen Ballettkomponisten Aspelmayr gegeben, und am 13. Mai folgte eine Aufführung in Weimar mit der Musik von Schweitzer. Beide Kompositionen sind verloren, dagegen entstand in demselben Jahre eines der berühmtesten Werke des 18. Jahrhunderts überhaupt, die „Ariadne auf Naxos", nach Gerstenbergs gleichnamiger Kantate gedichtet von dem Schauspieler Joh. Christian Brandes. Sein Ziel war wesentlich praktischer Natur, nämlich eine Virtuosenrolle für seine Frau Charlotte, die Hauptnebenbuhlerin der Mad. Seyler. Auch ihm scheinen die großen Opernmonologe der Italiener vorgeschwebt zu haben; da aber seine Frau von Musik nichts

[1] Zur Geschichte des Melodrams vgl. H. Schletterer, Das deutsche Singspiel 1863, S. 225. E. Schmidt in Seufferts Vierteljahrschr. f. Literaturgesch. I 1888, S. 27 ff. (nebst Nachtrag von Werner S. 523 ff.). E. Istel, Mk V, Heft 9 ff.
[2] E. Istel, Studien z. Gesch. des Melodramas I, 1901. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker S. 293 ff. Bei beiden auch Näheres über die Streitfrage nach Rousseaus Anteil an der Musik. [3] Laharpe Corr. litt. I 280 ff.

verstand, kam ihm die neue Verbindung von Wort und Instrumentalmusik äußerst gelegen. Sein erster Komponist war wiederum Schweitzer, der jedoch durch die „Alceste" an der Vollendung der bereits begonnenen Komposition verhindert wurde. Als Brandes dann 1774 mit der Seylerschen Truppe nach Gotha versetzt wurde, übergab er seinen Text dem dortigen Hofkapellmeister Georg Benda (1722—1795), und mit dessen Musik ging sie am 27. Jan. 1775 in Gotha erstmals in Szene[1]. Der große Erfolg, den das Werk mit Mad. Brandes in der Titelrolle fand, veranlaßte den Dichter Fr. Wilh. Gotter, für Mad. Seyler, die die Lorbeeren der Nebenbuhlerin nicht schlafen ließen, das Melodram „Medea" zu schreiben, das, gleichfalls von Benda komponiert, schon am 1. Mai in Leipzig mit demselben Beifall aufgeführt wurde[2]. Bald erfüllte der Ruhm dieser beiden Werke die ganze gebildete Welt[3]. Die kritischen Stimmen, die sich schon damals gegen die ganze Kunstgattung erhoben[4], verhallten ungehört in der Begeisterung des Publikums. Namhafte Dichter lieferten Beiträge, unter denen Göthes „Proserpina" obenan steht, und der großen Mehrheit der Musiker, darunter Chr. G. Neefe und Mozart selbst, galt das Melodram geraume Zeit als das Kunstwerk der Zukunft[5].

Vor Bendas Erfolg erbleichte Rousseaus Stern sehr bald und mit gutem Grund. Denn gleichviel ob Benda den „Pygmalion" gekannt hat oder nicht, jedenfalls ist unter seinen Händen aus der Gattung etwas ganz anderes geworden. Erst er hat aus der Verwandtschaft mit dem begleiteten Rezitativ die letzten Folgerungen gezogen, indem er den Instrumenten nicht bloß die Unterstützung der schauspielerischen Geberdensprache, sondern die Schilderung der gesamten äußeren und inneren Vorgänge der Handlung übertrug. Deshalb fällt bei ihm auch die von Rousseau noch ängstlich gewahrte Scheidung von Deklamation und Orchestermusik weg. Nicht selten gehen beide, wie im

[1] Brandes, Lebensgesch. II 140, 157. Istel, Mk V 9, 150 ff. [2] Brandes II 193. Teutsch. Merkur 1775, III 276 ff. Istel a. a. O. V 10, 231 ff. [3] Ariadne wurde 1781 auch in Paris mit Beifall gegeben (Grimm, Corr. litt. X 450). [4] Eberhard, Neue verm. Schr. Halle 1788, S. 1 ff. N. Bibl. d. schönen Wiss. 37, 177 ff. Forkel, Krit. Bibliothek III 250 ff. Tageb. der Mannh. Schaub. I 327 ff. Nachtr. z. Sulzers Theorie III 318 ff. Rhein. Beitr. 1780, I 64 ff., 261 ff. VI 459 ff. Herder, Adrastea 14, 484 (Hempel). Zelter, Autobiogr. 1861, 100 f. [5] Reichardt, Kunstmag. I 86. Neefe, Gothaer Theaterjournal, 1. Stück 1777, 74.

Rezitativ, gleichzeitig nebeneinander her, aber auch wo sie getrennt werden, geschieht es in weit kleineren Abschnitten. Die orchestrale Entwicklung erfolgt ebenfalls ganz nach den Grundsätzen des Akkompagnatos: kurze, prägnante Motive werden auf freier modulatorischer Grundlage abgewandelt, und selbst kleine, kavatinenartige Sätzchen fehlen nicht. Im Allgemeinen verraten Bendas Melodramen einen guten Kenner der damaligen dramatischen Strömungen; der Einfluß der italienischen Oper, vor allem C. H. Grauns, und der deutschen Alceste Schweitzers liegt deutlich zutage[1], nicht minder aber auch der der französischen Kunst mit ihren typischen Naturbildern; hierher gehört namentlich auch die geistvolle leitmotivische Verwendung einzelner Gedanken im Sinne Grétrys[2].

So läßt sich der ungeheure Erfolg dieser Stücke nicht allein aus der dem Zeitgeschmacke geschickt angepaßten, im Wesentlichen den Franzosen abgelauschten Rhetorik der Texte, sondern vor allem aus der Musik erklären, die wirklich eine starke Talentprobe und ein schönes Zeugnis für den Kunstverstand ihres Schöpfers darstellt und das Lob des kritischen Mozart wohl rechtfertigt.

In das deutsche Singspiel wurde das Melodram von Chr. Gottlob Neefe eingeführt[3] (1748—1798), dem Lehrer Beethovens. Gleich der Einführung des Akkompagnatos war es ein Versuch, die ganz Gattung auf eine höhere dramatische Stufe zu heben. Auch Mozart verfolgt in der Zaide dieses Ziel, indem er die beiden Hauptdarsteller, Gomatz und Soliman, gleich bei ihrem Auftreten melodramatisch einführt; bei dem Sultan schließt sich, wie beim Akkompagnato, unmittelbar eine Arie an. Die Art aber, wie Mozart Bendas Spuren folgt, verrät dem Vorgänger gegenüber den selbständigen Meister. Alle unmittelbaren Anklänge fehlen, nur das Prinzip ist getreu übernommen. Auch ist das Bestreben unverkennbar, beide Szenen möglichst gegensätzlich auszuführen. Solimans Melodram ist hochdramatisch und leidenschaftlich, das des Gomatz mehr intim und schließlich sogar idyllisch, und wiederum ist das erste weit besser gelungen als das zweite. Bemerkenswert ist, daß Mozart noch entschiedener als Benda darauf bedacht ist, den orchestralen Teil als ein fortlaufendes Ganzes zu gestalten: es gibt kaum eine Stelle, die sich nach der Deklamation harmonisch nicht folgerichtig an das Vorhergehende anschlösse, sodaß das

[1] A. Sandberger ZIMG VII 474 ff. [2] S. o. S. 664. [3] H. Lewy, Chr. G. Neefe, Rostock 1902.

Ganze, ohne Deklamation vorgetragen, zwar ein freies Programmstück, aber ohne Bruchstellen ergäbe. Die meisten Glieder werden außerdem auch noch rhythmisch und melodisch miteinander verbunden, und auch von der Wiederkehr bestimmter Hauptgedanken hat Mozart nach Bendas Vorgang Gebrauch gemacht. Das Hauptgebrechen der ganzen Gattung, die Zusammenkoppelung der unmusikalischen Rezitation mit einer zudem sehr vertieften musikalischen Instrumentensprache, tritt hier, innerhalb eines Singspiels, noch deutlicher zutage als bei Benda, wo die Nachbarschaft rein musikalischer Arien fehlt. Als Träger der Architektonik des musikalischen Dramas, statt des begleiteten Rezitativs, wird sich das Melodram ja stets stark anfechten lassen. Wohl aber ist es nach dem Vorbild der Pariser Schreckensoper von späteren deutschen Meistern kraft seines materiellen Klangeindruckes und sinnvoller Erinnerungsmotive als Episode an kritischen Wendepunkten der Handlung mit schöner, ja ergreifender Wirkung verwandt worden, wie von Beethoven im Fidelio, von Weber im Freischütz und von Marschner im Hans Heiling. Auch bei der Wiedergabe epischer Dichtungen machen sich seine ästhetischen Gebrechen weniger empfindlich bemerkbar, wie die neueren Beiträge von R. Schumann, R. Strauß und M. Schillings lehren.

Mozart selbst ist nie wieder auf das Melodram zurückgekommen. Aber mittelbar hat er aus der Beschäftigung mit ihm doch großen Nutzen gezogen und zwar für die Technik des Akkompagnatos, dessen Verwandtschaft mit dem Melodram er selbst von Anfang an klar durchschaut hatte. Den besten Beweis dafür liefert der Idomeneo.

Idomeneo

Der Inhalt dieser Oper ist kurz folgender:

Idomeneo, der König von Kreta, kehrt nach dem Falle Trojas nach langer Irrfahrt zu seinem inzwischen herangewachsenen Sohne Idamante in die Heimat zurück. Zu diesem hat Agamemnons Tochter Elektra, die nach dem Muttermord des Orestes nach Kreta geflüchtet ist, eine heiße Leidenschaft gefaßt, er selbst liebt dagegen Ilia, die Tochter des Priamus, die Idomeneo als Gefangene nach Kreta geschickt hat. Sie befindet sich am Beginn der Oper in einem heftigen Kampf zwischen ihrer Neigung und ihrer Ehre als Trojanerin (1). Idamante, der von der nahen Rückkehr des Vaters erfahren hat, schenkt allen Trojanerinnen hocherfreut die Freiheit und erklärt Ilia seine Liebe. Sie weist ihn, obwohl widerstrebend, zurück, worauf er seinen Kummer in einer Arie (2) ausspricht. Nach einem heiteren Chor der Trojaner (3), deren Befreiung den Unwillen Elektras erregt, bringt der Vertraute Arbace die falsche Nachricht von Idomeneos Schiffbruch. Idamante geht schmerzbewegt ab, während Elektra ihrer Eifersucht und Verzweiflung freien Lauf läßt (4). Nach einem Szenenwechsel sieht man die Flotte des Idomeneo am Strande dem Schiffbruch nahe und die Besatzung in höchster Not (5). Idomeneo beschwichtigt den erzürnten Gott Neptun durch das Gelübde, den ersten Menschen, der ihm begegnen würde, zu opfern; mit Angst und Schauder sieht er, ans Land gestiegen, diesem Opfer entgegen (6). Da erscheint Idamante, Vater und Sohn erkennen sich nach längerem Gespräch wieder, aber Idomeneo eilt tieferschüttert fort und verbietet dem Sohne, ihm zu folgen; trostlos über die ihm unbegreifliche Härte des Vaters bleibt dieser allein zurück (7). Den Zwischenakt füllt ein Marsch, Reigen und Chor der zurückgekehrten Krieger aus (8, 9).

Im zweiten Akt beschließt Idomeneo, um sich der furchtbaren Pflicht zu entziehen, Idamante mit Elektra nach Argos zu senden, wo sie den Thron besteigen soll. Arbace erhält den Auftrag, ihm dies mitzuteilen und verspricht Gehorsam (10). Ilia begrüßt Idomeneo, rühmt Idamantes Güte und versichert den König ihrer Anhänglichkeit (11). Dieser ahnt die Liebe

der Beiden und fühlt sich dadurch nur noch mehr bedrückt (12). Auch Elektra dankt ihm für seine Gnade; er läßt sie allein[1] und nun spricht sie ihre Freude über die Erfüllung ihres höchsten Wunsches aus (13). Mit einem Marsch und Chor (14, 15) der Krieger und Schiffer wird die Abfahrt eingeleitet, ein Terzett (16) Elektras, Idomeneos und des nach wie vor bekümmerten Idamante spricht ihre verschiedenen Gefühle aus. Da erhebt sich zum allgemeinen Entsetzen ein furchtbarer Sturm (17), und ein Seeungeheuer steigt aus dem Meere auf. Jetzt will der schuldbewußte König statt des Unschuldigen sich selbst opfern. Unter beständigem Sturmeswüten entfliehen die Kreter (18).

Im dritten Akt klagt Ilia ihre Liebe den Winden (19). Idamante kommt hinzu und erklärt, da sein Vater ihn hasse und sie ihn verschmähe, wolle er im Kampfe mit dem Ungeheuer den Tod suchen. Da gesteht sie ihm ihre Liebe und beide vereinigen sich zu einem Duett (20). So finden sie Idomeneo und Elektra. Nochmals befiehlt der König dem Sohne, Kreta zu verlassen, um ihn zu retten; ein Quartett schließt sich an (21). Arbace meldet das Nahen des Volkes mit dem Oberpriester, das vom König Befreiung von dem Ungetüm verlange, und drückt seine Wünsche für das Glück der Herrscher aus (22). Der Oberpriester drängt auf die Erfüllung des Gelübdes und fordert den Namen des Opfers (23). Als Idomeneo seinen Sohn nennt, ergreift Trauer das Volk (24). Ein Marsch und Gebet des Königs (25, 26) leiten das Opfer ein, da ertönen von ferne Jubelrufe, und Arbace meldet, daß Idamante das Ungeheuer getötet habe. Dieser wird zum Opfer bekränzt herbeigeführt; er weiß nun alles und erklärt sich zum Tode bereit (27). Als aber Idomeneo zum Todesstreich ausholt, fällt ihm Ilia in den Arm und will statt des Geliebten sterben. Nach einem langen, zärtlichen Wettstreit läßt sich plötzlich ein Orakelspruch Neptuns vernehmen: Idomeneo soll dem Throne zu Gunsten Idamantes entsagen, der mit Ilia vereinigt werden soll (28). Elektra stürzt zornentbrannt von dannen (29). Idomeneo erkennt den göttlichen Willen an (30) und spricht seine Freude aus (31), Idamante aber wird unter Reigentanz und Chorgesang gekrönt (32)[2].

Varescos Absicht war es, seine französische Vorlage zu einer italienischen opera seria im damals fortschrittlichsten Stile, d. h. mit französischen Chor-, Orchester- und Ballettzutaten umzuschaffen[3]. Er

[1] Über Mozarts Änderungen an dieser Stelle vgl. Waldersee im N.-B. S. 68. Partitur Anh. V. VI. [2] Die Sage vom Jephtha-Gelübde des auf der Heimkehr vom Sturm überraschten Idomeneus, und daß er seinen Sohn nicht habe opfern wollen, daß deshalb eine Pest ausgebrochen und er von seinem Volk vertrieben sei, findet sich schon bei alten Schriftstellern; das übrige ist moderne Erfindung. [3] Das Textbuch führt die Überschrift: Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro etc. Nel carnovale 1781 (Idomeneus, ein musikalisches Schauspiel, welches auf gnädigsten

schloß sich also einer Richtung an, die, von der Schule Hasses ausgehend, damals namentlich durch Chr. Bach und G. Sarti vertreten war. Dem Gange der Handlung bei Danchet folgt er ziemlich getreu, nur was ihm mit Recht darin veraltet erschien, läßt er fallen, wie den Prolog, die vielen Götter und allegorischen Gestalten und die drei Vertrauten, von denen er nur einen, Arbace, beibehielt. Auch das Motiv, daß Idomeneo ebenfalls um Ilia wirbt, läßt er beiseite und gestaltet den Schluß ganz neu. Bei Danchet wird Idomeneo nach seinem Verzicht auf den Tron und Ilias Hand von Nemesis mit Wahnsinn geschlagen und tötet Idamante mit dem Opferbeil, Ilia stirbt durch eigene Hand.

Zeigt sich schon hier der Einfluß Metastasios, so wird er in der ganzen Anlage, der Charakteristik der Personen, einzelnen Szenentypen und im dichterischen Ausdrucke noch deutlicher. Hierher gehören die Einteilung in drei Akte, die Scheidung in Secco, Akkompagnato und Arien, die Furien-, Gleichnis-, Ombra- und Naturbildarien, aber auch bestimmte Motive, wie z. B. daß Idomeneo dem Sohne gegenüber nicht mit der Sprache herausrückt und ihn durch seine vermeintliche Härte dem tiefsten Kummer preisgibt, und daß Ilia für den Geliebten sterben will und dadurch beim »ultimo amplesso« den beliebten edelmütigen Wettstreit heraufbeschwört. Ebenso sind der farblose Arbace als confidente, der weiche, elegische Idamante und die leidenschaftliche Elektra als Ilias Nebenbuhlerin durchaus metastasianisch. Ja, bis in die sprachliche Form hinein geht die Anlehnung, wie die Antithesen (vgl. namentlich die Arie 7) und die steigernde Aneinanderreihung gleicher oder verwandter Begriffe ohne Bindewort (o sdegno, o smanie, duol I 6, amor, mercè, pietà Arie 4) lehren; selbst Anleihen beim Wortschatz Metastasios und Lieblingswendungen des Dichters begegnen wir Schritt für Schritt (vgl. gleich die ersten Worte: quando avran fine omai l'aspre sventure mie?) Französischen Ursprungs sind dagegen die gesamten Chöre und Aufzüge; für den Seesturm mit Schiffbruch lagen Varesco damals in Glucks „Taurischer Iphigenie", für die Opfer- und Orakelszene in der „Aulischen Iphigenie" und „Alceste" berühmte Muster vor. Auf die Bekanntschaft mit

Befehl Sr. kurfürstl. Durchl. Karl Theodor im neuen Opernhause zur Faschingszeit 1781 aufgeführt worden), München, Frz. Jos. Thuille. Es enthält die langen, in der Komposition gekürzten Dialoge vollständig. Walderſee im R.-B. S. 66. Für die G.-A. lieferte C. Riese eine neue deutsche Übersetzung.

Calsabigi, namentlich mit der „Alceste", weisen auch noch sonstige Züge hin, wie z. B. der Gegensatz zwischen dem Frieden in der Natur und der Unruhe des Herzens (I 7), der dem Gotte gemachte Vorwurf der Ungerechtigkeit und der daran anschließende, die Angst malende Chor (18). Auch das manchmal (9, 29) geradezu aufdringlich wirkende Prunken mit mythologischen Kenntnissen hat Varesco durch Calsabigis Vermittlung von den Franzosen übernommen. Das Orakel, in der Oper eine Errungenschaft Rameaus, stammt ohne Frage unmittelbar aus Glucks Alceste, nur wirkt es dort durch seine Kürze weit eindringlicher als bei Varesco, wo es mehr die Sprache spricht, deren sich bei Calsabigi am Schlusse die Dei ex machina bedienen.

Man darf sich freilich durch diese Pariser Zutaten, auf die auch der Komponist seiner ganzen Stellung zum Chore gemäß besondern Wert gelegt hat, nicht darüber täuschen lassen, daß das Werk doch eine regelrechte opera seria und nicht etwa, wie man auch schon geglaubt hat, ein Mozartscher Beitrag zum Gluckschen Musikdrama ist. Denn den Stempel Glucks tragen wohl einzelne Szenen, besonders die Chöre, aber die ganze Handlung ist mit ihrer Art von Intrige und ihrem System wirkungsvoller Spannungen so unglückisch wie möglich. Wieviel feiner ist der Kampf zwischen Göttergebot und Vaterliebe in Glucks Agamemnon dargestellt, als in diesem Idomeneo, der den Gott durch allerhand kleinliche Listen um sein Opfer zu betrügen sucht, ganz abgesehen davon, daß diese Haupthandlung durch die verschiedenen Liebesangelegenheiten immer wieder durchkreuzt wird! Im Gegenteil, gerade die Gluckschen Züge lassen die grundsätzliche Verschiedenheit der Gattungen noch deutlicher erkennen, und das Grundgebrechen der ganzen Oper rührt eben daher, daß es weder dem Dichter noch dem Komponisten zum Bewußtsein kam, daß jeder Versuch, dem alten Stamme der opera seria einzelne Gluckschе Reiser aufzupfropfen eine Halbheit war und blieb.

Aber auch mit Metastasio kann sich Varesco als Dramatiker nicht entfernt messen; die bekannten Szenen fallen bei ihm weit oberflächlicher und matter in der Wirkung aus, die Arientexte sind oft von frostiger Künstelei, der Dialog der Rezitative lahm und ungeschickt. In alle dem blieb dem Komponisten recht viel zu tun übrig.

Auch Mozart war es in erster Linie um eine namentlich nach der orchestralen und der Chorseite hin vertiefte und erweiterte opera seria zu tun, war das Werk doch zur Aufführung durch italienisch gebildete

Sänger bestimmt. Den Grundstock bildet auch bei ihm der Wechsel von Seccorezitativen und Arien, der durch die größere Zahl der Orchesterrezitative wohl verschleiert, aber nicht aufgehoben wird. Der Gedanke, nach Gluckschem Vorbild, dem auch Piccinni in seinem „Roland" gefolgt war, das Seccorezitativ durch das begleitete zu ersetzen, ist Mozart gar nicht in den Sinn gekommen. Ebenso sind die Arien in Bau und Charakter italienisch. Da ist keine Spur weder von dem liedmäßigen Bau Glucks, noch von dem Rondo, das sich z. B. bei Bach und Sarti so häufig findet; auch Sätze mit zwei selbständigen Abschnitten von gegensätzlichem Charakter sind selten (2, 6, 20). Häufiger treten die dreiteiligen Arien mit der schon in den Jugendopern[1] vertretenen Form auf: Hauptsatz mit Dominant- oder Paralleltonartschluß, durchführungsartiger, modulatorisch bewegterer Mittelsatz (gelegentlich auch mit Takt- und Tempowechsel: 27, 31) und mehr oder minder veränderte Wiederholung des Hauptsatzes (2, 10, 12, 19, 22). Mozarts Lieblingsarienform in dieser Oper ist aber die zweiteilige, die damals von der Buffooper her mehr und mehr auch die ernste erobert hatte. Der alte Mittelteil ist hier auf wenige überleitende Takte zusammengeschrumpft und auch das den ersten Teil beschließende Ritornell auf das allermindeste Maß beschränkt. Dagegen erfährt der zweite, thematisch dem ersten durchaus entsprechende Teil durch Umbildung, Variierung und Erweiterung der Gedanken meist eine ungeahnte Steigerung und Vertiefung des Ausdruckes; gerade hier feiert Mozarts Kunst ihre schönsten Triumphe (1, 4, 7, 11, 13, 29). Charakteristisch ist, daß es Mozart schon in dieser Oper in seinen Arien nicht wie Gluck um fertige, in sich abgeschlossene Seelen- und Charaktergemälde zu tun ist, sondern um deren allmähliche Entwicklung. Es fehlt die lapidare, unmißverständliche Tonsprache Glucks, es fehlt vor allem dessen eherner rhythmischer Schritt. Dagegen schattieren die Mozartschen Arien von Anfang an die Grundstimmung weit mannigfaltiger ab, berühren seelische Nebengebiete und führen sogar Gegensätze ein, deren Zusammenhang mit der Grundempfindung erst der weitere Verlauf klar macht, kurz, sie bauen das ganze Charakterbild gewissermaßen vor dem Ohre des Hörers aus seinen einzelnen, individuellen Zügen auf. Namentlich führt Mozart schon in seine ersten Teile zwei Themen ein, die deutlich als Gegensätze und meist zugleich

[1] S. 246.

auch als Steigerung empfunden werden; die Einführung des zweiten bietet schon hier manches schöne Beispiel für Mozarts spätere geniale Art, die Bläser für die Psychologie des Dramas auszunutzen. Natürlich wirkt diese vergeistigte Behandlung der Form auch auf die Ritornelle zurück. Von dem alten neapolitanischen Schematismus ist kaum noch eine Spur vorhanden, und auch die in den Jugendopern noch so häufigen großen, konzertmäßigen Vorspiele Chr. Bachschen Schlages mit ihren durch lärmende Halbschlüsse getrennten beiden Themen sind fast ganz verschwunden. Statt dessen liebt es Mozart, bei vorangehendem Akkompagnato sein Arienthema von der Dominante aus in stürmischem Anlauf fast explosiv zu erreichen (29). Durch alle diese Mittel erzielt der Idomeneo eine Geschlossenheit der Form, die stark von dem lockeren und oft zerflatternden Wesen der Jugendopern absticht. Nur in einzelnen Arien, besonders der Sekundarier, und hier namentlich bei den Kadenzbildungen, zeigt sich noch etwas von der alten italienischen Redseligkeit.

Daß die Melodik der Arien durchaus auf italienischer Grundlage beruht, ergibt sich aus Geist und Sprache des Werkes von selbst. Auch die Koloratur nimmt noch einen beträchtlichen Raum ein, wenn sie auch sparsamer bedacht ist und nach Mozarts eigenem Geständnis[1] sich den einzelnen malerischen Textworten anzupassen bestrebt. Seine frühere Gepflogenheit, schon das Thema selbst ausgiebig mit Koloraturen zu versehen[2] hat hier nur noch ein einziges Seitenstück (19), und zwar auf das malerische Wort volate, also an einer Stelle, wo sich sogar die im allgemeinen koloraturenreine Pariser opéra comique gelegentlich eine kleine Koloratur leistete[3]. Auch die freie Schlußkadenz ist noch mehrfach vertreten (2, 10, 12).

Mozart wandelt also im Idomeneo genau in denselben Bahnen wie Sarti und die andern zeitgenössischen Italiener, die das Heil der opera seria in einer größeren oder geringeren Zufuhr französischen Blutes erblickten, ohne jedoch an der italienischen Grundlage etwas zu ändern. Das war denn auch für Deutschland das Gegebene. Denn man darf ja nicht etwa glauben, die Herrschaft der Italiener im musikalischen Drama großen Stiles sei damals, sei es durch Gluck oder durch die nationalen Versuche Schweitzers und Holzbauers, bereits gebrochen gewesen. Im Gegenteil: Glucks Reformopern hatten

[1] S. 768. [2] S. 263. [3] S. 646.

es im Wesentlichen nicht über Wiener Lokalerfolge hinaus gebracht, und Schweitzers und Holzbauers deutsche Opernbewegung war nach ihrem ersten glänzenden Anlauf wieder ganz ins Stocken geraten. Man braucht nur einmal die entsetzliche Verballhornung anzusehen, die sich der „Orpheus" in München, der Stadt des Idomeneo, gefallen lassen mußte, um zu erkennen, wie tief man in Deutschland noch im italienischen Geschmacke drin steckte[1]. Es war also nur natürlich, daß der ganz in der Tradition der opera seria aufgewachsene Mozart sich ihrer damals modernsten Richtung anschloß; daß sie auch jetzt noch durch bedeutende Leistungen ihre überragende Stellung rechtfertigte, beweisen allein die Opern Sartis, und an ihre Seite gehört geschichtlich auch der Idomeneo. Er ist, dramatisch betrachtet, Mozarts höchste Schöpfung auf dem Gebiete der opera seria und überragt an Feuer und dramatischer Kraft entschieden den späteren „Titus"; daß er jedoch in der Geschichte der Gattung Epoche gemacht habe, oder gar ihren letzten krönenden Gipfel darstelle, kann nur behaupten, wer weder die zeitgenössische noch die unmittelbar vorangehende Generation italienischer Opernkomponisten genügend kennt[2].

Um so wichtiger ist der Idomeneo für Mozarts eigene Entwicklung. Er bildet die Grenzscheide zwischen dem „jungen" und dem „reifen" Mozart. In ihm drängen alle die mächtigen Eindrücke, die auf der letzten großen Künstlerreise seines Lebens auf ihn eingestürmt waren, mit elementarer Gewalt zur Entladung. Aber es ist nicht mehr jenes halb unbewußte Aufnehmen fremder Einflüsse, wie früher. Mozart ist sich jetzt des Reichtums seiner eigenen Individualität voll bewußt geworden und versteht ihn mit den überlieferten Stilelementen so harmonisch zu verschmelzen, daß das Ergebnis zwar die italienische und französische Grundlage noch deutlich verrät, aber doch ebensosehr den unverkennbaren Stempel seines Geistes trägt. Erstaunlich ist wiederum das sichere Stilgefühl, mit dem er die Errungenschaften der verschiedenen Schulen zu behandeln weiß, und wenn es ihm trotzdem nicht durchweg gelungen ist, dramatisch auf der Höhe zu bleiben, so liegt die Schuld daran zum größten Teile nicht an ihm, sondern an den Grundgebrechen der opera seria überhaupt. Diese war für ihn

[1] R. Engländer, Gluckjahrb. II. Jahn und Deiters I[4] 664.

[2] Dieser Ansicht sind freilich auch noch

freilich etwas unverrückbar Gegebenes, an dem zu rütteln ihm niemals in den Sinn kam.

Das lehren namentlich die beiden Arien des »confidente« Arbace (10, 22). Sie sind nur sehr lose mit der Handlung verknüpft und geben darum ganz allgemeinen Empfindungen in oft sehr geschraubter dichterischer Fassung Ausdruck. Auch Mozart schrieb hier gewöhnliche Sekundarierarien ohne individuellere Züge, die erste in geräuschvoll erregtem, die zweite in empfindsamem Ton: bezeichnender Weise tritt gerade hier der italienische Stil in Form und Charakter besonders deutlich zutage, wie die zahlreichen Wiederholungen, breiten Kadenzbildungen, großen Intervallsprünge, langen Ritornelle[1] u. dgl. beweisen; selbst das unruhige modulatorische Wesen der alten Mittelsätze wirkt noch nach. Augenscheinlich hat bei der Komposition auch die Rücksicht auf den „ehrlichen alten" Panzacchi mitgewirkt, der noch ganz in der alten Schule aufgewachsen war. Aber Panzacchi war auch „ein guter acteur", und diesem Umstande verdanken wir das bedeutende Akkompagnato, das der zweiten Arie vorangeht. Als Hauptgrund gibt Mozart freilich das »chiaro e scuro« dieser Szene an, d. h. Arbaces Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung[2], es ist aber sicher nicht zufällig, daß er damit gleich die Kunst des Darstellers verknüpft. Denn der ganze Aufbau gerade dieses Akkompagnatos erinnert ganz unverkennbar an die Art des Melodrams mit seinem beständigen Wechsel von Wort- und Orchestersprache, und zu allem Überfluß erscheint gegen das Ende (nach ah, sordo è il cielo) noch ein Hauptmotiv aus Bendas „Ariadne", das dieser seinerseits aus Graun Montezuma (II 1) übernommen hatte[3].

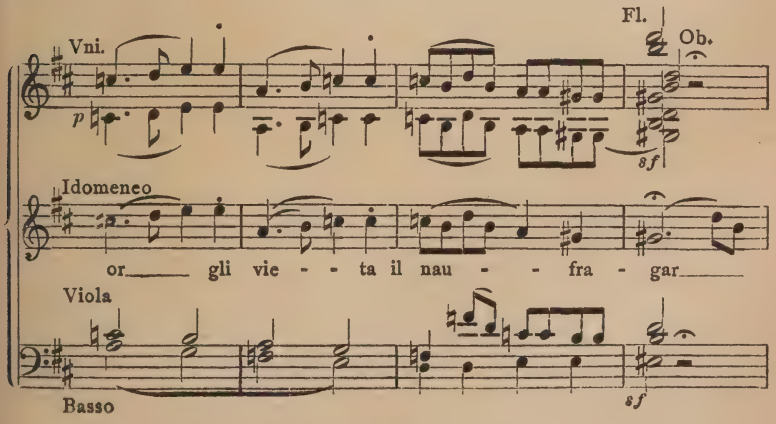
Auch bei den drei Soloszenen des Idamante mit ihren Arien (2, 7, 27) war Mozart stark an die Person des Sängers dal Prato gebunden, der seinen Ansprüchen keineswegs genügte; deswegen sind die Arien weit weniger virtuos ausgefallen, als es bei Kastratenpartien üblich war. Seiner allgemeinen Charakteristik nach gehört Idamante jenem duldenden, elegischen Jünglingstypus an, der sich in der italienischen Oper seit der Venezianerzeit steigender Beliebtheit erfreute. Doch hat es Mozart verstanden, ihm individuelle Züge ab-

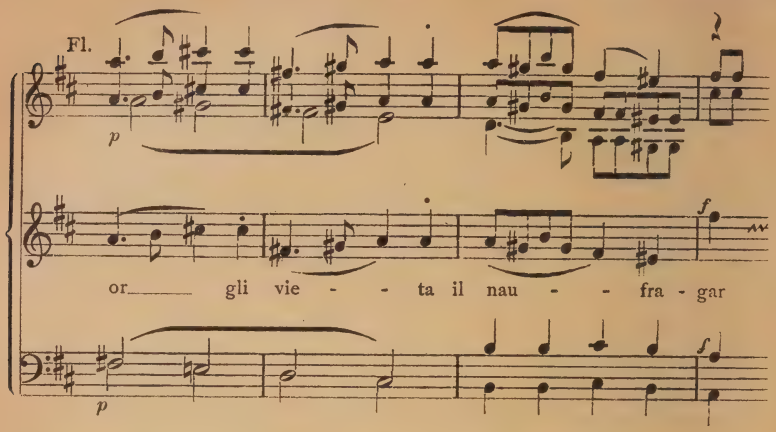
[1] Das überlange Ritornell der ersten Arie wurde später um zwei Seiten gekürzt. [2] Jahn I[4] 664 hat diesen Ausdruck merkwürdig mißverstanden (vgl. B II 22) und daraus seltsame Folgerungen für die italienische Arienkomposition überhaupt gezogen. [3] Vgl. A. Sandberger ZIMG VII 477.

zugewinnen. Gleich das Adagio der ersten Arie malt mit seinen chromatischen Mittelstimmen und den echt Mozartschen Synkopen der ersten Geige die Verwirrung des enttäuschten Jünglings, der sich alsbald ein kurzes, rührendes Liebesgeständnis anschließt. Und ebenso echt bricht dann im Allegro die Anklage gegen die Götter mit der unheimlichen, trillerartigen Bläserfigur hervor. Auch der weitere Verlauf vollzieht sich nicht so geradlinig, wie gemeinhin bei den Italienern; Verzweiflung, dumpfer Schmerz und Liebe kreuzen sich beständig, und Mozart bedient sich dabei besonders der für diese Oper überhaupt charakteristischen plötzlichen Molltrübungen (so gleich im elften Takt mit der schleichenden Bläserfigur) und unerwarteter Steigerungen und Umschläge der Empfindung. Wie rührend wirkt z. B. die Wendung beim zweiten che mio non è oder die kleine Larghettoepisode bei e non chiedo altra mercè! Der zweiten Arie geht ein besonders ausdrucksvolles Akkompagnato voran, wo unter einem zischenden Bläsermotiv der Baß in gewaltigen Sforzatos eine ganze Quint chromatisch abwärts steigt: es ist, als sänke die Seele Idamantes auf dieser Dissonanzenkette in bodenlose Verzweiflung hinab. Die Arie schließt sich nach italienischer Art auch in der Musik der Antithese des Textes (il padre ritrovo e lo perdo) an, im Übrigen herrscht auch hier dasselbe Schwanken zwischen Energie und Empfindsamkeit und dasselbe Helldunkel von Dur und Moll wie in der ersten. Sie endet in scharfem Gegensatz zu der Erregung des Rezitativs in der völligen Gebrochenheit der kleinen Coda und, wie die erste, in einem in stiller Wehmut verhallenden Orchesterschluß. Die dritte Arie, der ebenfalls ein sehr bedeutendes Rezitativ vorangeht, schließt sich in ihrem Allegroteil am engsten dem italienischen Stile an; ihr langsamer Mittelsatz singt von dem nahen Tode in jenem aus Wehmut und inniger Schwärmerei gemischten Tone, in den die Italiener bis auf den heutigen Tag diesen Vorwurf einzukleiden lieben.

Auch mit Raaff, dem Sänger des Idomeneo, hatte es Schwierigkeiten gegeben, da er stark dem „alten Schlendrian" huldigte (S. 767), indessen glich er diese Mängel durch Intelligenz und Geschmack doch einigermaßen aus. Demnach offenbart der langsame Teil seiner ersten Arie (6) eine deutliche Rücksichtnahme des Komponisten sowohl auf Raaffs Vorliebe für die „geschnittenen Nudeln" als auf seinen altmodischen Geschmack. Wie verträgt sich dieses weiche und zarte Gebilde mit der furchtbaren Verzweiflung, in der Idomeneo das Land

betritt? Deutlich schimmert der altbekannte, italienische Typus der Ombraarie (S. 228) hindurch, auch die Bläser, die als Stimmen aus dem Jenseits dem süßen Gesange antworten, stammen daher. Erst der große Crescendoanlauf des Allegroteils macht dieser Vision ein Ende und gibt den eigentlichen Seelenzustand des Königs wieder; bezeichnend ist, daß auch dieser Teil eigentlich ein Cmollsatz mit einzelnen Durepisoden und Durschluß ist. Ebenso lehnt sich Idomeneos zweite Arie (12), die Mozart als die „prächtigste in der ganzen Opera" erschien, an einen alten italienischen Typus an: die Seesturm-Gleichnisarie. Daher wirkt auch ihre Verbindung mit dem vorhergehenden Rezitativ, worin das Orchester dem sinnenden Helden in hochpoetischer Weise allerhand Motive aus Ilias vorhergehender Arie zusingt, etwas frostig und konventionell, und ebenso ist es mit den virtuosen Zügen, die in dieser echt „heroischen" Arie natürlich nicht fehlen durften — trotzdem sich Mozart hier auf die sinngemäße Anwendung der Koloratur besonders viel zugute tat. Die Bedeutung des Stückes liegt vielmehr, abgesehen von einzelnen orchestralen Zügen, in der kühnen Harmonik, die nach altem Arienbrauch namentlich im Mittelsatze zutage tritt. Diese verzweifelte Anrufung des Fiero Nume, die mit echt Mozartscher Plötzlichkeit in kurzen wilden Schlägen von A- nach Fdur hinüberführt, ist tatsächlich das Bild eines völligen seelischen Schiffbruches, in dem die Grundfesten zu wanken scheinen, ein Getriebenwerden von Idee zu Idee, ohne daß eine darunter bestimmtere Gestalt gewänne, vgl. folgende Stelle:





Der dritten Arie geht ein ausdrucksvolles Akkompagnato voraus, das, motiviſch ſehr einheitlich, in tief empfundener und durchaus würdiger Weiſe die Erlöſung des Königs von dem ſeeliſchen Drucke ſchildert; die Faktur erinnert wieder ſtark ans Melodram. Das Stück iſt einer früheren, ebenfalls für Raaff geſchriebenen Arie (K.-V. 295, vgl. S. 615) nahe verwandt und hat ihm, wie eine erhaltene vollſtändige Skizze[1] zeigt, offenbar zur Begutachtung vorgelegen. Es beginnt mit Saraſtroklängen, fährt aber dann weit weicher und empfindſamer fort, und beſonders der Mittelteil iſt noch ein Rokokoidyll alten Schlages; dagegen bietet die Repriſe ein ſchönes Beiſpiel für Mozarts Kunſt der Steigerung in dieſen Abſchnitten dar. Betrachtet man freilich die Charakteriſtik des Königs und ſeines Sohnes im Ganzen, ſo zeigt ſich, wie beim „Titus", ganz deutlich ein Mangel an Schärfe. Bei Idamante wird er nicht ſo fühlbar, da ihn der italieniſche Typus des elegiſchen Dulderjünglings deckt. Aber Idomeneo hat, offenbar mit Rückſicht auf Raaff, entſchieden zuviel Empfindſamkeit mitbekommen. Nichts deutet in ſeinen Arien auf ſeine königliche Würde hin, die z. B. Haſſe oder auch ſchon der italieniſche Gluck ſicher nicht vergeſſen hätte, und auch der furchtbare Fluch, der auf ihm laſtet, ruft in ſeiner Seele wohl ſtillen Schmerz und finſtere Verzweiflung, aber keine männliche Gegenwehr hervor. Hier ſtehen wir an den Grenzen von Mozarts Begabung für die opera seria: er bietet wohl einzelne

[1] Der Mittelteil war urſprünglich nicht als Gegenſatz zum Hauptteil gedacht; vier ausgeſtrichene Takte dieſer erſten Faſſung ſind in der Skizze noch erhalten.

ergreifende und erschütternde Seelenbilder, aber er faßt sie nicht, wie Gluck und zum Teile auch die großen Italiener, zu großen, einheitlich geschauten Charakterbildern zusammen, wie ihm dies in der opera buffa und im deutschen Singspiel so unvergleichlich gelang. Es fehlt diesen Gestalten das Zündende, unmittelbar Überzeugende, und sie sind auch, geschichtlich betrachtet, den Italienern gegenüber weit weniger selbständig als die späteren Buffogestalten.

Die Frauencharaktere des Idomeneo teilen diese Eigentümlichkeit, sind aber doch an Einheitlichkeit den männlichen entschieden überlegen. Sie sind zudem wirksam gegeneinander abgestuft, insofern der zarten Ilia die leidenschaftliche Elektra gegenübertritt. Freilich hat auch diese als verschmähte ehrgeizige Liebhaberin bei den Italienern zahllose Vorgängerinnen, und gleich bei der Furienanrufung ihrer ersten Arie (4) stehen wir wieder vor einem sehr beliebten italienischen Typus. Mozart weiß ihn indessen selbständig zu behandeln. Das ganze Stück ist ein in einem Zuge — selbst ein gegensätzliches Seitenthema fehlt — dahin rasender Erguß gärender Leidenschaft, in deren Pathos doch auch die Hoheit der Königstochter zum Ausdruck kommt. Wiederum geht ein spannendes Vorspiel auf dem Dominantorgelpunkt mit züngelnden, auf die Schlangenhäupter der Furien hindeutenden Flötenfiguren und dämonischen Trillern in den Geigen voran. Dann beginnt die Singstimme, mehr in interjektionsartig hervorgestoßenen Ausbrüchen, als in wirklich melodischer Führung, fortwährend unterstützt von grellen Schlägen des ganzen Orchesters und realistisch malenden kleinen Motiven einzelner Instrumente, besonders der Bläser, einzelnen Hornstößen u. dgl. Dazwischen kommt aber auch die Qual der enttäuschten Liebe zu ihrem Recht. Die Molltonarten wiegen vor, sogar das Seitenthema beginnt statt in F dur in F moll, und wenn die Durtonart einmal unvermutet durchbricht, wie bei dem vendetta e crudeltà des zweiten Teils, so wirkt sie hier nicht etwa befreiend, sondern geradezu stechend, ebenso wie das Unisono von Singstimme und Baß am Schluß. Sehr charakteristisch ist auch der Schluß des ersten Teils, wo statt des alten Ritornells das Orchester sich nach einem ziellosen Umherirren in heftigen Sforzatos schließlich auf dem furchtbaren verminderten Akkord über H mit Fermate festrennt, worauf der Anfang, aber diesmal einen Ton tiefer, in C moll, wieder einsetzt. Die sonst bei derartigen Arien übliche Bravour ist nur durch einige große Intervallsprünge vertreten, die Koloratur fehlt gänzlich. Auch Elektras dritte Arie (29) hat es

mit den Furien zu tun; schon das Rezitativ malt ein Höllenbild voll Verzweiflung und Wehklagen. Die Raserei der Prinzessin äußert sich hier nicht mehr in einzelnen Ausbrüchen, sondern in breiteren melodischen Linien, die besonders die hohe Stimmlage in Anspruch nehmen. Auch im Orchester wird dieselbe erregte Trillerfigur fast das ganze Stück hindurch zu Tode gehetzt. Nur in der Seitengruppe setzt sie zu Gunsten eindringlicher Schilderung des squarciatemi und dann des dolore eine Zeit lang aus; auch hier wird über dem Grimm die Liebe nicht vergessen. Ebenso geht das Orchester in Motiven und Klangfarben seinen eigenen Weg; beide Arien haben nicht allein die reiche Besetzung mit Trompeten, Pauken und den vier Hörnern, sondern auch den charakteristischen Bratschenklang gemeinsam. Zwischen ihnen hat Elektra nun aber noch eine dritte (13), die wiederum aus dem Rahmen ihres Charakters herausfällt. Denn die Glücksempfindung findet hier einen so anmutig leichten, ja tändelnden Ausdruck, daß die stolze, leidenschaftliche Tochter Agamemnons nicht wiederzuerkennen ist. Auch dem Stile nach weicht sie von den beiden andern ab, insofern sie sich mehr der französischen komischen Oper als der italienischen zuneigt. Mit dem vorhergehenden Rezitativ ist sie durch das Orchestermotiv ihres Seitenthemas verbunden.

Nur die Gestalt der Ilia ist in ihren drei Arien (1, 11, 19) aus einem Guß: als Gefangene von stiller Wehmut erfüllt, in ihrer Neigung für Idamante innig und zart, dabei vom ganzen Zauber jugendlicher Anmut umstrahlt und vor Allem in allen ihren Gefühlen durchaus wahr und natürlich, ist sie die gelungenste Figur des ganzen Werkes. Kein Wunder darum, daß in dieser Partie die italienische Grundlage am selbständigsten weitergebildet ist und die Stileigentümlichkeiten des späteren Mozart besonders deutlich hervortreten. Dahin gehören gleich in der ersten Arie das auf einige wenige, bange Seufzer zusammengedrängte Ritornell, die Rolle der Synkope in Gesang und Begleitung, der sinnvolle Wechsel von Moll und Dur im ersten Teil, der schicksalsschwer von den Bläsern eingeführte, emphatische Ausruf Grecia!, namentlich aber die geniale Steigerung, die der zweite Teil auf Grund der einfachsten Varianten bringt. Sie liegt vor allem in der jetzt hartnäckig festgehaltenen Molltonart; das vorher in Dur erschienene Seitenthema z. B. scheint jetzt erst seinen vollen, erschöpfenden Ausdruck zu finden, und die kleine, chromatisch gewundene Koloratur auf odiare am Schluß treibt den Schmerz einfach und

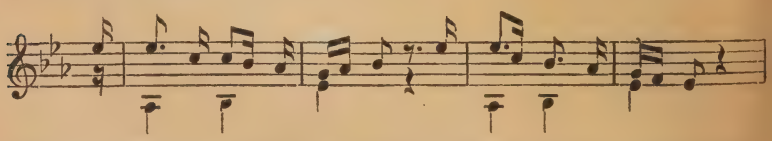
wahr auf die höchste Spitze. Ein vollständig ausgereifter Mozart aber ist die zweite Arie, die auch äußerlich durch die vier konzertierenden Blasinstrumente: Flöte, Oboe, Horn und Fagott ausgezeichnet ist.

Diese Arie weist bereits soviele Stileigentümlichkeiten von Mozarts reifer Kunst auf, daß es sich verlohnt, etwas länger bei ihr zu verweilen. Sie hat einfache zweiteilige Kavatinenform; der zweite Teil ist nur eine leichte Variante des ersten. Dieser zerfällt in zwei Abschnitte von ungleichem Umfang (das Vorspiel bleibe zunächst außer Betracht). Der erste umfaßt die beiden ersten Zeilen des Textes Se il padre perdei, tu padre mi sei, (12 Takte), der zweite den Rest (27 Takte, worauf noch die vier Takte des Rückgangs folgen). Der Beginn des neuen Teils ist durch den Eintritt des neuen (Bläser-) Themas und die Tonart Bdur gekennzeichnet[1]. Bezeichnend ist, daß Mozart die Worte soggiorno amoroso è Creta per me, die der Dichter metrisch zu dem Vorhergehenden zieht, ganz selbständig behandelt, er hat damit seine eigenen psychologischen Gedanken, die wir gleich näher kennen lernen werden. Aber auch die Unterabschnitte gliedern sich in zwei stark gegensätzliche Teile, die sich melodisch, sowie der Orchestration nach scharf voneinander abheben. Beim ersten Abschnitt (T. 1—12 der Gesangsmelodie) ist dies ohne weiteres klar. Der zweite dagegen weist drei Teile auf (T. 13—19, 20—25, 26—39), von denen die beiden letzten, wie schon der Halbschluß zeigt, in einem engeren Verhältnis zueinander stehen. Ausschlaggebend aber ist, daß jeder dieser verschiedenen Teile vollständig neues, meist stark gegensätzliches Material bringt; ein Weiterspinnen durch Wiederholen, Sequenzieren, Variieren usw. findet nicht statt. Psychologisch gesprochen haben wir also einen großen Reichtum an verschiedenen Stimmungen, die nur durch die Einheit der Grundstimmung zusammengehalten werden. Diese Eigentümlichkeit setzt sich aber zum Teil bis in die kleinsten Melodieglieder fort. Schon in den ersten sechs Takten der Gesangsmelodie bringt die zweite Phrase (la patria, il riposo) einen neuen, den bekannten Paisiellofschen Gedanken[2], und die dritte gar, auf tu padre, einen ganz unerwarteten Ausbruch, mit Forte-Akzent, Septimensprung und rhythmisch stark betonter, vollgriffiger Harmonie in den Streichern — einen echt Mozartschen Zug. Wir haben also bereits in diesem Kopfthema drei merklich voneinander unterschiedene Stimmungen, gefaßte Ehrerbietung, tiefe Wehmut

[1] Man könnte versucht sein, den Eintritt des zweiten Themas erst acht Takte später (or più non rammento) anzusetzen, wodurch beide Teile die gleiche Ausdehnung erhielten; tatsächlich bildet ja auch der Abschnitt T. 20—39 ein geschlossenes Ganzes, das nur durch den Halbschluß auf affanni gegliedert wird. Andererseits ist aber der Schluß in T. 12 so einschneidend und die Trennung der Gedanken hier so vollständig, daß es schwer fällt, das Folgende noch zum Vorhergehenden zu ziehen. Die formale Mehrdeutigkeit jener 7 Takte gehört zu jener Freiheit in der Formbehandlung, die von jetzt ab für Mozart charakteristisch ist; wir werden ähnlichen Fälle noch mehr begegnen. [2] S. 437.

über das Los der Verbannten (man beachte die Oktavenverdopplung dieser rührenden Melodie im Ritornell) und ein plötzliches Aufschießen der Leidenschaft, die aber alsbald wieder in sich zusammensinkt — wie fein kommt hier der Doppelsinn des tu padre mi sei zum Ausdruck! Verbunden ist das alles nur durch den durchgehenden, durch die kleinen Seufzer auf die Hauptworte nur leicht verschleierten synkopischen Rhythmus, der ja bei Mozart stets innere Erregung bedeutet, vor allem aber durch die deutlich wahrnehmbare Steigerung: der Aufschrei des 5. Taktes ist durch die vorhergehenden Sechzehntel in der zweiten Geige vorbereitet. Mit dem 2. Teil (T. 6—12) übernehmen in echt Mozartscher Weise die Bläser die Führung. Das Glücksgefühl, das sie zum Ausdruck bringen, hat etwas Naives, es ist die herzliche Dankbarkeit des jungen Mädchens, das hier noch alle anderen, geheimen Gedanken zurückdrängt; nur in der Singstimme mischt sich etwas von der alten Wehmut ein[1]. Ganz anders im Bläsersatz, der den Beginn des zweiten Abschnitts bildet (T. 13ff.). Er bringt einen neuen Gedanken, den des soggiorno amoroso, wobei der Sinn von amoroso ganz deutlich mit amore, d. h. ihrer Liebe zu Idamante, in Verbindung gebracht wird. Das Thema hat etwas Schwellendes, Sehnsüchtiges (vgl. Dynamik und Phrasierung); wie Jubelruf klingt die Antwort beide Male aus der Singstimme. Hier hat Mozart in höchst poetischer Weise die Bläser zu Verkündern geheimer Herzenswünsche gemacht. Er kommt diesmal auch gar nicht von dem einzigen Motiv los und läßt es noch zu Beginn der nächsten Szene in Idomeneos Herzen nachklingen. Aber auch hier erfolgt in T. 19ff. der Umschlag. Die Bläser verschwinden, die Harmonik, die bisher nicht über die Tonika und die beiden Dominanten der ersten und fünften Stufe hinauskam, wendet sich erstmals nach den Molltonarten C-, Es- und Bmoll; die Melodik senkt sich nach dem ersten energischen Sextensprung auf echt Mozartscher, chromatischer Linie herab, wobei die angoscie und affanni sinngemäß in Seufzersequenzen zum Ausdrucke kommen. Auch der Orchestersatz, der bisher rein homophon war, nimmt jetzt einen strengeren Charakter an, und endlich entlädt sich das Gefühl des Schmerzes wiederum in einem plötzlichen Forte auf dem f″ von affanni mit dem folgenden, höchst affektvollen Melisma; dumpf gibt das Fagott das vorhergehende Sechzehntelmotiv der Geigen in Achtelvergrößerung wieder. Und nun folgt mit echt Mozartschem Kontrast in T. 25ff. der Aufschwung aus aller Qual, eingeleitet durch das die Quinte festhaltende Horn, ein Mittel von äußerst poetischer Wirkung, dessen sich

[1] Die Wiederholung des letzten tu padre mi sei ist echt italienisch. Nur hätte sie bei den Italienern so gelautet:



Mozartisch ist daran vor allem die Ausweichung nach C moll im zweiten Takt.

Mozart zahllose Male bedient hat. Scheinbar wiederholt es das vorausgehende Motiv des Fagotts, tatsächlich ist es jedoch die vergrößerte Form des Sechzehntelmotives im übernächsten Takte. Jetzt bricht in der Musik Ilias Liebe zu Idamante unverhohlen hindurch, während der Text nur allgemein von gioja und contento spricht. Die Führung der Singstimme aber weist jene bewegte, durch keine Pausen unterbrochene Linie auf, die wir bei Mozart bei derartigen Gefühlsergüssen am Schlusse seiner Arien häufig finden[1]. Hier nimmt die Empfindung, wie das Aussetzen der Bässe und das Solohorn zeigen, den Ausdruck des Schwebenden, Verklärten an. Kein Wunder, daß auch dieses Motiv an Ilia zum Verräter wird: es kehrt ebenfalls im folgenden Akkompagnato wieder. Zunächst aber nehmen es die Instrumente in vollem Überschwang der Singstimme vom Munde und spinnen es mit dem Skalenmotiv, das dann Ilia als Koloratur auf contento aufnimmt, weiter. Mit einem Crescendo scheint die Entwicklung auf einen vollen Forte-Abschluß hinzutreiben — da biegt nach dem Worte contento der Ausdruck ganz unmannheimerisch, aber echt Mozartisch, um: die Worte il cielo mi diè kommen piano, mit einer schmerzlich gewundenen Koloratur in Synkopen heraus, der bange Gedanke an den Himmel schnürt Ilias soeben noch froh bewegtes Herz plötzlich zusammen — ein schönes Beispiel für Mozarts fein verästelte Seelenmalerei. Auch das — motivisch abermals vollständig neue — kurze Orchesternachspiel bringt es nicht über ein kleinlautes Zittern hinaus, einige schwere Seufzer in den Bläsern antworten und leiten mit Mozartscher, vielsagender Kürze in die Reprise zurück — der letzte Rest jener redseligen Ritornelle, die bei den Italienern an dieser Stelle standen. Die Reprise selbst vollzieht sich motivisch getreu, aber mit Varianten, die samt und sonders auf eine Steigerung des Ausdrucks hinauslaufen. Hierher gehört gleich der Zwischenruf tu padre der Singstimme in den ersten Bläsersatz hinein; schon hier wird Ilia im Ausdruck ihrer Empfindung deutlicher. Der zweite Abschnitt aber zeigt schon durch die Wiederholung des Bläsermotivs in verschiedenen Tonarten (As dur, F moll, Es dur) die Steigerung der Erregung an, und auch sein Nachsatz verschärft den Ausdruck durch andere Modulation und die schneidenden Septimensprünge im Gesange. Die Koloratur auf affanno ist jetzt gedehnt und erscheint zweimal in der Vergrößerung in den Bläsern. Aber auch die folgende Jubelmelodie ist verändert und namentlich bei ihrer Aufnahme durch die Bläser gesteigert, die anschließende konzertierende Koloraturpartie wird sogar wiederholt, und zwar bezeichnenderweise ohne die abschließende chromatische Koloratur von vorher. Auch der Schluß wird, wiederum unter Zuziehung neuen motivischen Materials, um vier Takte verlängert; das eine dieser Motive (T. 9 und 7 vor dem Schluß des Ganzen) ist identisch mit dem aus Belmontes Arie „O wie ängstlich" aus der Entführung, wo es nach Mozarts eigenen Worten „das klopfende liebevolle Herz" anzeigt[2]. Die Singstimme selbst knüpft an den Schluß des ersten Abschnittes (tu padre

[1] So in der ersten Arie der Gräfin bei den Worten Porgi amor qualche ristoro und in der G mollarie der Pamina („meinem Herzen mehr zurück"). [2] B II 122.

mi sei) an. Das Orchesternachspiel deckt sich völlig mit dem des ersten Teils und führt das Ganze zu einem im pp verhauchenden Abschluß. Dagegen gibt das Vorspiel wohl die Hauptempfindungen, die Ilia dem Idomeneo ohne Weiteres kundgeben kann, verrät dagegen von ihren geheimen Gedanken noch nicht das Geringste.

So ist diese Arie für Mozarts Opernästhetik ganz besonders bezeichnend. In Ilias Brust kämpfen die verschiedensten Gefühle und Vorstellungen miteinander, ihre angeborene jungfräuliche Scheu, die Ehrfurcht vor dem König, der Gram um ihr Los, die damit verbundene Erinnerung an die glücklichen Tage in der Heimat und endlich die Liebe zu Idamante. Gluck hätte auch hier typisiert, d. h. das alles auf die einfachste Formel gebracht. Mozart dagegen individualisiert, er läßt alle jene Regungen zu ihrem Rechte kommen und gebraucht dazu im Gegensatz zu dem sparsamen Gluck eine ganze Fülle von Motiven, die einander oft innerhalb des engsten Raumes ablösen. Es ist ein beständiges Sichkreuzen und Mischen der verschiedensten Seelenkräfte, und doch haben wir nie das Gefühl des Zerflatterns, sondern diese ganze Vielheit schließt sich unbewußt zur Einheit zusammen. Das ist das Zeichen höchster Meisterschaft. Die Arie ist zugleich aber auch ein vollendetes Beispiel für das Zusammenwirken des vokalen und instrumentalen Ausdrucks, der „äußeren" und „inneren" Handlung, das für so manche ahnungslose Gemüter erst eine Errungenschaft des modernen Musikdramas ist. Das allmähliche Durchbrechen des Liebesgefühls, das Ilia dem König noch verschweigen muß, überhaupt der ganze schillernde Zwiespalt zwischen der äußeren Situation und den seelischen Vorgängen, ist hier durch das Orchester, vor allem durch die in weit poetischerem Sinne als bei den Italienern verwandten Bläser, in unübertrefflicher Weise wiedergegeben, und darum wirken auch Idomeneos folgende Worte mit zwingender Wahrheit: »Qual mi conturba i sensi equivoca favella?«

Was ist hier aus Chr. Bachs schönen Largosätzen in Es dur unter Mozarts Händen geworden! Die dritte Arie (19) wächst aus der schmerzlich süßen A durstimmung des Rezitativs heraus. Derartige holden Anrufungen der zeffiretti, piante e fiori waren der italienischen Oper wohl vertraut, und auch Ilias Satz hat weit weniger individuelle Züge als die beiden anderen Arien. Doch ist der wehmütig-liebliche Ton dieses Idylls wohl mit ihrer sonstigen Charakteristik vereinbar; hübsch sind auch die orchestralen Reminiszenzen des Mittelteils an den Hauptteil.

Das Duett der beiden Liebenden (20) hält sich gleichfalls bis auf einzelne kleine Züge in der hergebrachten Sphäre des Empfindsamen und Anmutigen. Ebenso wird das Terzett (16) der dramatischen Situation nicht mit der vollen Energie des späteren Mozart gerecht. Offenbar ist es als Vermittlung zwischen dem vorhergehenden, lieb-

lichen Chor und der folgenden Sturmszene gedacht[1]. Die Charakteristik ist in dem zunächst ganz Scarlattisch beginnenden Andante nur leicht angedeutet: der schmerzbewegte Idamante, die leidenschaftliche Elektra und der zwischen erkünstelter Barschheit und Seelenqual hin und herschwankende Idomeneo; aber zu voller Gegensätzlichkeit kommt es nicht. Das Allegro hält sich mit seiner aufschlagenden Synkope zuerst an die allgemeine, leidenschaftliche Abschiedsstimmung und ruft dann die Gnade der Götter in jenem halb verklärten Tone an, der im zweiten Finale der Zauberflöte („Wir wandeln durch des Tones Macht") wiederkehrt; nur ist die Stimmung im Idomeneo erregter und weniger ausgeglichen. Dramatisch ungleich höher steht das Quartett (21), das Mozart gegen alle Ansprüche der Sänger in der von ihm gewollten Gestalt durchgesetzt hatte und das ihn selbst auch später noch ergriff[2]. Es ist ein großer, zweiteiliger Satz, dessen zweiter Teil erhebliche Veränderungen, Einschaltungen und Erweiterungen bringt. Der Situation gemäß stehen sich zwei Gruppen gegenüber, auf der einen Seite die Liebenden, auf der anderen Elektra und Idomeneo, doch ist auch innerhalb jeder Gruppe jedes einzelne Glied sorgfältig charakterisiert, so gleich am Anfang, wo der finsteren Entschlossenheit des Idamante Ilia mit ihrer ganzen rührenden Innigkeit gegenübertritt. Ganz eigentümlich ist aber die unheimliche, schicksalsbange Stimmung, die über dem Ganzen liegt und nur flüchtig von einzelnen Phrasen der Liebenden erhellt wird. Unheildrohende Motive im Orchester, schleichende Baßgänge, Synkopen, eine außerordentlich kühne und düstere Harmonik sind ihre Hauptträger; manchmal ballen sich die dunklen Wolken plötzlich zusammen, wie bei dem dumpfen Bmoll (Ah il cor mi si divide) mit der schlangenhaften Orchesterfigur, und ganz besonders ausdrucksvoll ist im zweiten Teil die polyphone Steigerung der Stimmführung. Am Schlusse verkündet Idamante nochmals allein seinen Entschluß: andrò ramingo e solo und geht ab, dumpf hallen ihm im Orchester einzelne Bruchstücke der ursprünglichen Fortsetzung jenes Motivs nach.

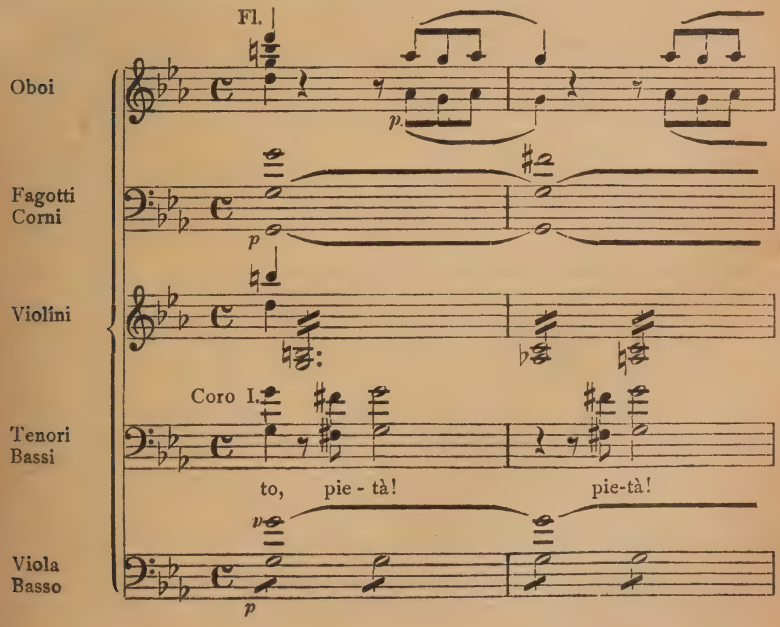
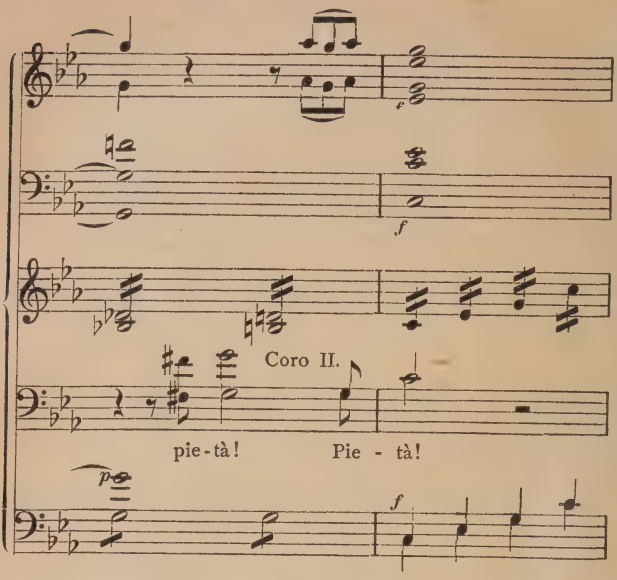
Die stärkste Seite des Idomeneo bilden die Chöre, der Teil, der die Pariser Eindrücke am frischesten wiederspiegelt. Sie teilen sich

[1] Dasselbe ist bei der zweiten, nachkomponierten Fassung (Part. Anh. VII) der Fall, die motivisch mit dem vorhergehenden Rezitativ zusammenhängt und aus einem fortlaufenden Satze besteht. [2] Nach dem Bericht Konstanzes bei Hogarth Mem. of the opera II 198.

wie bei den Franzosen in Staffagechöre, die meist mit Ballett verbunden sind, und in dramatische. Für jene bietet gleich der erste Chor (3) ein gutes Beispiel. Der allgemeine Tanzcharakter und die Einflechtung solistischer Episoden weist auf das französische, der glänzende, geräuschvolle Schwung auf das italienische Vorbild hin. Noch enger ist der Schlußchor (32) mit der Pariser Opernkunst, und zwar seiner Melodik nach mit der komischen, verwandt; der Schlußchor des ersten Aktes deutet schon durch seine Überschrift Ciaconna auf eine damals in Ballett und Oper besonders beliebte Tanzform hin, die eine von der Variationenform der älteren Zeit freilich vollständig verschiedene Rondoart festlichen Charakters mit Soloepisoden darstellt[1]. Die zweite davon, die in Rhythmik und Melodik besonders nahe mit Grétry verwandt ist, bringt sogar einen Takt- und Tempowechsel; der Schluß des Ganzen steigert nach französischem Brauch die Festfreude in einem rauschenden Crescendo zu vollstem Glanze. Das Orchester steht durchaus selbständig neben den Stimmen, sodaß man den Chor auch weglassen könnte, ohne daß eine Lücke entstünde. Den Übergang zu den dramatischen Chören bildet der Schifferchor (15), eines der reizendsten Seestücke der älteren Oper. Nicht nur die Form des Sicilianos ist italienisch: man kann dieses Stück unmöglich auf ein anderes als das blaue Mittelmeer beziehen. Auch die Instrumentation kennt nur weiche Bläser (Flöten, Klarinetten und Hörner). Beide Chorstrophen sind durch eine bewegtere Solostrophe Elektras getrennt.

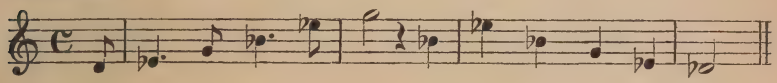
Einen weit höheren Flug nehmen die dramatischen Chöre. Mozarts damalige Vorliebe für die Chorkomposition hat hier wirklich monumentale Beispiele tragischen Stiles ins Leben gerufen. Der äußere Anstoß dazu ging wiederum von der Pariser Kunst aus, wiewohl nicht vergessen werden darf, daß schon Jommelli und Traëtta große Chorszenen geschrieben und auch Mozarts eigener Ascanio und Lucio Silla sich dieses Mittels bedient hatten. In dem erhabenen tragischen Ernst, sowie in manchen formalen und melodischen Zügen ist Glucks Einfluß zu bemerken; allerdings ist er nicht so stark, daß man die ganze Oper bloß daraufhin zu den Erzeugnissen der Gluckschen Schule zählen dürfte. Schon der erste dieser Chöre (5), der den Schiffbruch des Idomeneo darstellt, offenbart eine außergewöhnliche, auch weit über den Dichter hinausgehende dramatische Phantasie. Denn Varesco

[1] Bekannte Beispiele bieten Glucks Aulische Iphigenie und seine französische Bearbeitung der Alceste.

kennt nur einen Chor der Schiffbrüchigen, Mozart aber unterscheidet einen coro lontano (draußen auf dem Meer) und einen coro vicino (auf der Szene); jener ist vierstimmig und im Wesentlichen von den Bläsern begleitet, dieser zweistimmig und vom Saitenorchester gestützt. Auch motivisch sind beide Chöre getrennt. Gemeinsam ist ihnen nur eine realistische, der Todesangst der Leute entsprechende, abgerissene Ausdrucksweise; bei dem entfernteren erscheint sie mehr als Stammeln und Heulen, untermischt mit einzelnen Angstschreien, bei dem näheren als entsetztes, aufgeregtes Hilferufen; nur am Anfang riefen die draußen den Näheren ihr Motiv wie wahnsinnig nach, ebenso gegen den Schluß, wo bei dem imitatorischen Zusammentreten beider Chöre die Schreckensrufe von allen Seiten durcheinander zu hallen scheinen. Dem Orchester aber fällt nicht allein die Schilderung des Sturmes zu, sondern, wie seine Teilung beweist, auch die Wiedergabe des seelischen Vorganges: wiederum ist der entferntere Chor mit weit ängstlicheren und kleinlauteren Motiven bedacht als der nähere. Die Harmonik ist auch in diesem Stücke von äußerster Herbheit und Kühnheit und enthält mitunter bewußte Härten, wie die folgende, zu dem Gluckschen Naturmotiv des Coro lontano:



Noch gewaltiger ist die Chorszene am Schluß des zweiten Aktes (17). Auch sie beginnt mit einem Sturm, der das Erscheinen des Seeungeheuers begleitet. Nach einem kurzen Orchestervorspiel auf den Harmonien der Unterdominante beginnt der ganze Chor in kompakter Masse mit seinen breiten, realistischen Ausrufen, deren durchgehender, heroischer Rhythmus — ein Gluckscher Ausdrucksmittel — dem Idomeneo wie die strafende Stimme des Gottes klingen muß, schon ehe die viermal wiederholte Frage il reo qual' è? ertönt. Das Orchester aber übernimmt die Schilderung des tobenden Meeres und des brüllenden Ungetüms. Je mehr das Stück fortschreitet, um so mehr schwindet seine Tonalität, sodaß man schließlich von einer Grundtonart überhaupt nicht mehr reden kann; den Höhepunkt bildet eben jene viermalige Frage; sie schließt dreimal auf einem schweren, dissonierenden Akkord mit Fermate, dem als Echo ein kurzer, scharfer Bläserstoß antwortet, ein erschütternder Höhepunkt, der Glucks würdig wäre. Wie mit fliegendem Atem stößt Idomeneo dann im grellen D dur seinen Entschluß zu sterben heraus, schmerzerfüllt und erschüttert klingt zum Schluß sein Flehen für die Unschuld und seine Anklage gegen den Gott. Nun greift der Chor abermals ein (18), jetzt als geängstigte, unter Schreien des Entsetzens nach allen Seiten auseinanderstiebende

Menge, wie wir sie auch in Glucks Alceste (I 4) finden. Daher der bei Mozart sonst seltene $^{12}/_{8}$ Takt, die vorwiegend imitatorische Führung der Singstimmen, die sich bald in ängstlich trippelnden Motiven, bald in langgezogenen Rufen antworten und nur ab und zu zur Homophonie zusammentreten. Die letzten, abgerissenen Phrasen klingen bereits wie aus weiter Ferne. Französischen Ursprungs ist endlich auch die Priesterszene des zweiten Aktes (23—26). Schon die Orchestereinleitung folgt bei aller Kürze genau dem szenischen Vorgang: zuerst erscheinen, hoheitsvoll, aber doch mit sichtlicher Erregung, der König und sein Gefolge, dann im dunklen As dur die Priester und endlich die bunt durcheinander wogende, aufgeregte Masse des Volkes. Das folgende Rezitativ des Oberpriesters schließt sich eng an die Priesterszene von Glucks Alceste (I 4) an, selbst das durchlaufende Motiv:

entspricht bis auf den für Mozart charakteristischen Triller dem Gluckschen[1]

Nur ist die Gluckſche Szene mit ihrer Schilderung des sich nahenden Gottes noch feierlicher und geheimnisvoller und verläuft vor allem in einer hinreißenden Steigerung, die der Mozartschen fehlt. In Gluckschen Zungen beginnt zunächst auch der folgende Chor (24), namentlich was die Mischung von Entsetzen und Trauer bei dem soeben noch aufgeregten und murrenden Volke betrifft. Der Klang der gedämpften Trompeten und bedeckten Pauken steigert den lastenden Druck ins Beklemmende, und wahrhaft ergreifend ist die Unisonostelle des Chores già regna la morte mit ihrer dumpfen Klage, aus der sich die aufwärts strebende, chromatische Triolenfigur der Bläser vergebens zu befreien sucht; sie wird in höchst poetischer Weise in der Soloepisode des Oberpriesters vom Orchester aufgenommen. Sehr tief empfunden ist endlich auch der dreimalige Ausruf O! des Chores,

[1] Es erscheint wieder im Quintett (5) und in der Priesterszene des ersten Finales der Zauberflöte und als Hauptthema des ersten Satzes von C. M. v. Webers Klavierquartett in B dur.

der nach dem helleren Mittelteil wieder in die trübe Anfangsstimmung zurücklenkt. Ein rührendes Nachspiel, das die Stimmung aufhellt, leitet zu dem schönen Marsch (25) über, der das Opfer einleitet. Auch er steht unter dem merklichen Einfluß des Marsches aus Glucks Alceste, mischt aber dem feierlichen Grundzug bereits jenen elegischen Ton bei, der dann in verstärktem Maße im Priestermarsch der Zauberflöte wiederkehrt. Es folgt das feierliche Gebet des Idomeneo mit Chor, das zu den schönsten Offenbarungen des Mozartschen Geistes zählt (26). Die Solomelodie ist Italienertum in höchster Verklärung, innig bis zur Verzückung und doch voll verhaltener, rührender Klage. Die Priester aber singen mit fast liturgischer Strenge ihr kurzes Gebet auf dem einen Tone c′ und sinken nur am Schlusse auf f mit kirchlichem Plagalschluß herab. Auch die Instrumentation ist besonders eigentümlich: über harfenartigen Pizzikatoakkorden der Streicher schweben die Bläserklänge teils in imitatorisch sich wiegenden Motiven, teils in kleinen malerischen Randzeichnungen dahin, und nur bei dem Plagalschluß stockt die Bewegung in einem langgehaltenen, frommen Akkord. Das ist ein Stimmungsbild, wie wir es weder bei Gluck noch bei den Italienern finden: bei aller Klarheit doch von einer unergründlichen Mannigfaltigkeit. In wohlberechnetem, scharfem Gegensatz dazu steht der unmittelbar folgende, kleine Chorsatz hinter der Szene, der mit seiner Trompeten- und Paukenbegleitung nichts anderes als eine gesungene und gespielte Siegesfanfare ist.

Den Grundstock des Dialoges bildet auch hier das Seccorezitativ. Seine Deklamation ist von der inneren Teilnahmslosigkeit der Seccopartien im Titus noch ziemlich entfernt. Schon daß Mozart die ursprünglich vollständig komponierten Seccopartien des Textes im Verlauf der Proben gekürzt hat[1], beweist, daß er auch diese Seite sorgfältig im Auge hatte, wenn ihm auch freilich nicht der Gesang, sondern die schauspielerische Aktion dabei die Hauptsache war. Die Ausführung ist nicht gleichmäßig. Elektra z. B. hat verschiedene gleichgültige und matte Partien (I 4, II 4), und namentlich sind auch jetzt noch wichtige Vorgänge, wie der unheilvolle Befehl Neptuns und die erste Begegnung zwischen Idomeneo und seinem Opfer Idamante, überhaupt im Secco behandelt[2]. Diesen Partien stehen aber andere gegenüber, die auf Situation und Charakter sorgfältiger eingehen. Nur trennt Mozart auch hier eine große Kluft von Gluck. Am meisten

[1] Vgl. den R.-B. [2] S. Beilage.

nähert er sich ihm noch in jenem gehobenen, feierlichen Tone, in dem über lang ausgehaltenen Baßnoten die Fürsten zum Volke zu sprechen pflegen (vgl. I 3). Aber sonst sind die Mozartschen Seccorezitative, auch wo sie gut behandelt sind, lange nicht so streng dem Dichterworte angepaßt wie die Gluckschen. Bei Gluck wachsen die Rezitative mit wunderbarer Selbstverständlichkeit aus der sprachlichen Rede und ihrem Affekte heraus. Auf das schärfste werden die einzelnen Sätze, innerhalb dieser wieder die Satzglieder und in diesen die einzelnen Begriffe und Worte ihrer seelischen Betonung nach gegeneinander abschattiert, die melodische Linie folgt den feinsten Biegungen des sprachlichen Melos, die Harmonik aber hat die Aufgabe, die seelischen Grundlagen der Rede zu zeichnen. Wie mit eisernen Klammern hält bei Gluck oft ein einziger Akkord einen ganzen Gedankenkomplex zusammen; steigert sich der Affekt bei gleich bleibendem Grundgedanken, so liebt Gluck melodische Sequenzengänge über chromatisch aufsteigenden Bässen, mit denen er in seinen Rezitativen mit die größten Wirkungen erzielt[1]. Es ist nun sehr bezeichnend, daß der Idomeneo gerade dazu kein einziges Seitenstück enthält. Seine Deklamation ist im Durchschnitt zwar nicht schlecht, mitunter sogar bedeutend, sie weiß z. B. die einzelnen Personen eines Dialogs meist treffend in ihrem Wesen zu unterscheiden, so Vater und Sohn I 9 oder Ilia und Idamante III 2 (ein besonders gut deklamiertes Stück), und enthält auch sonst einige auszeichnet geschaute Stimmungsbilder wie z. B. den atemlosen Arbace (III 8) oder die wehmütig schwärmende Ilia (III 1). Aber Mozart geht dabei nicht entfernt so gleichmäßig und vor allem nicht so zielbewußt zu Werke wie Gluck. Es kann vorkommen, daß er eine Seccopartie fast ganz teilnahmslos beginnt und erst in ihrem weiteren Verlaufe allmählich Feuer fängt (II 1); charakteristisch ist aber namentlich, daß die originellste Seite dieser Rezitative nicht in der Deklamation, sondern in der Harmonik liegt, also auf musikalischem, nicht auf sprachmelodischem Gebiete. Mozart moduliert hier weit freier und kühner als Gluck und erschließt manchmal mit einem Trugschluß oder einer enharmonischen Verwechslung ganz überraschende Stimmungsgebiete. Dahin gehört auch seine besondere Vorliebe für bewegte Baßgänge im Secco, die bei Gluck und den Italienern weit seltener auftreten (z. B. I 8).

[1] Vgl. Ralph Meyer, Gluckjahrb. IV 1ff.

Die begleiteten Rezitative sind gegen früher an Zahl und Bedeutung ungemein gesteigert. Sie sind mit sicherem Blick auf die seelischen Höhepunkte des Ganzen verteilt, und ihre Behandlung verrät einen abermals den Pariser und Mannheimer Eindrücken zu verdankenden, großen Fortschritt. Der Hauptteil daran fällt dem Orchester zu. Weit in der Minderzahl sind die Sätze, wo es die Singstimme nur harmonisch stützt, meist läuft es selbständig erläuternd neben ihr her. Über den starken Einfluß des Melodrams wurde schon gesprochen (S. 837); er zeigt sich namentlich in den zahlreichen Stellen, wo Orchester und Gesang so scharf getrennt sind, daß der Gesang oft erhebliche Strecken lang überhaupt ohne Begleitung, als bloße musikalische Deklamation verläuft. Gleich die erste Szene der Oper enthält verschiedene Beispiele dafür. Im Allgemeinen zeichnen sich auch diese begleiteten Rezitative vor den Gluckschen zwar nicht durch dramatische Strenge, aber durch größere Mannigfaltigkeit der Stimmungen und durch reichere musikalische Ausführung aus. Die Kunst Glucks, in gerader Linie mit mächtiger Steigerung auf sein Ziel loszugehen, erreicht Mozart nur in einzelnen Fällen (vgl. Part. S. 277 und 295 ff.). Auch ist er im Gegensatz zu Gluck und in Übereinstimmung mit den Italienern in den beschaulichen und empfindsamen Szenen größer und eigentümlicher, als in den düsteren und leidenschaftlichen. Aber staunenswert ist die Fülle der Empfindungen, die die meisten dieser Szenen bei ihm durchlaufen, und der Motive, die darüber ausgestreut sind. Und doch ist nichts mehr von dem sorglosen, lockeren Wesen der Jugendopern zu verspüren, vielmehr herrscht das Bestreben, poetischen Sinn und Ordnung in die ganze Entwicklung hineinzubringen. Die Motive werden zumeist, wenn auch sehr frei, verarbeitet und kehren, wie im Melodram, an wichtigen Stellen wieder (am geschlossensten ist III 11). Ihre Mehrzahl ist außerordentlich sprechend und ausdrucksvoll, manche werden kanonisch eingeführt. Wie beim Secco, so ist auch hier die Harmonik von besonderem Reiz. Besonders kühn sind die über chromatisch abwärts führenden Bässen sich entwickelnden Harmonien, die Mozart auch später noch besonders bevorzugt: sie erzeugen einen zwischen Erregung und Resignation merkwürdig schwankenden Affekt, wie z. B. in Ilias Rede (III 10) bei tiranni i Dei non son usw. mit dem Tremolo in der zweiten und dem vielsagenden kleinen Motiv in der ersten Geige. Daß Mozart endlich mitunter ein höchst poetisches motivisches Band zwischen dem Rezitativ und

der folgenden, aber auch der vorangegangenen Arie anspinnt, wurde bereits oben bemerkt (II 5, II 2—3). Das Prinzip selbst ist freilich schon älter (vgl. Jommellis Fetonte I 7). Ganz für sich steht die Stimme des Orakels (28), deren Gesang Mozart in immer kürzerer Fassung dreimal komponiert hat, da ihm die erste viel zu lang erschien[1]. Alle drei Fassungen werden von drei Posaunen und zwei Hörnern begleitet. Auch hier war das Orakel in Glucks Alceste vorbildlich. Nur hat dieses vor dem Mozartschen nicht allein die größere Kürze, sondern auch den stärker betonten Charakter des Überirdischen voraus, der auf dem Rameauschen Effekt der liegen bleibenden Singstimme beruht. Um das Gluckschе Orakel schweben alle Schauer des Jenseits, das Mozartsche dagegen hält sich trotz aller fremdartigen Hoheit und trotz oder vielmehr eben wegen des weit größeren musikalischen Aufwands weit mehr in der Sphäre des Menschlichen, und zwar in allen drei Fassungen, von denen die mittlere, eine Kürzung der ersten, die wirksamste ist.

Ein nicht zu unterschätzender Fortschritt dieser Oper ist ferner der Umstand, daß sie, in ihren bedeutendsten Partien wenigstens, an die Stelle des alten Wechsels von Rezitativen und Arien die große dramatische Szene setzt. Daß es freilich auch hier nicht zu den großen Szenenkomplexen Glucks kommt, liegt an der italienischen Struktur des Textes, immerhin aber hat Mozart in der Schlußszene des zweiten Aktes vom Terzett an und in der Priesterszene des dritten, die freilich am Schlusse ins Secco ausläuft, Szenen von packender dramatischer Wucht geschaffen, die jenem Vorbilde wenigstens nahe kommen. Im Übrigen aber läßt er nicht allein einzelne Nummern unmittelbar ineinander übergehen (4, 5), sondern sucht namentlich auch Rezitativ und Arie innerlich enger miteinander zu verbinden. Die meisten Rezitative werden gegen den Schluß hin reicher und ausdrucksvoller, auch im Secco mehren sich hier die bewegten Baßgänge, andererseits tragen viele Arienvorspiele jenen mehrfach erwähnten, tonal merkwürdig schwankenden, spannenden Charakter, der den lyrischen Ausbruch der Arie echt und wahr als die letzte Entladung des seelischen Druckes erscheinen läßt. Das ist namentlich bei Elektras erster Arie der Fall,

[1] Die G.-A. bringt die erste, die auch dem Libretto entspricht, im Texte, die beiden andern als Anhang VIII und IX. Die an- und abschwellenden Akkorde der Bläser bei den beiden ersten Fassungen beruhen auf einem Vorschlage L. Mozarts, vgl. Beilage.

und da diese am Schlusse unmittelbar in den Sturmchor hinüberführt, so ist hier der seelische Aufruhr mit dem der Elemente in eine bedeutungsvolle Verbindung gebracht.

Das meiste Neue mochte freilich dem damaligen Hörer die Orchesterbehandlung dieses Idomeneo bringen[1]. In der Tat weist keine zweite Oper Mozarts ein so reiches und glänzendes instrumentales Gewand auf. Man merkt dieser Oper auf Schritt und Tritt Mozarts Behagen darüber an, daß er sich bei dem Münchner Orchester keine der von Salzburg her gewohnten Schranken aufzulegen brauchte. Alles, was er in Mannheim und Paris bezüglich der Instrumentationskunst gelernt hatte, suchte er hier für die Oper nutzbar zu machen. Die Besetzung ist dieselbe wie später, einschließlich der so heiß ersehnten Klarinetten, mehrfach gebraucht er sogar, wie früher gelegentlich (S. 266), vier Hörner, die später nicht wiederkehren. Dabei strebt er aber ganz offensichtlich darnach, diesen ganzen Reichtum in den Dienst des Dramas zu stellen. Bestimmte Instrumente treten überhaupt nur an einer Stelle in Tätigkeit, so die Pikkoloflöte beim Sturm (17)[2], die Posaunen beim Orakel — sie waren, wie die Thamoschöre und später die Zauberflöte beweisen, für ihn dem Ausdruck der höchsten religiösen Weise vorbehalten. Aber auch die Trompeten und Pauken fehlen z. B. in den beiden Sturmszenen und treten erst bei dem ganz anders gearteten Fluchtchor ein. Dagegen erscheinen sie in Nachwirkung ihres alten italienischen Festcharakters bei den Tanzchören (9, 32), bei dem Trauerchor (24), wo zugleich ihre Wirkung durch Dämpfung eigentümlich abschattiert ist, und endlich, ebenfalls dem Herkommen gemäß, bei manchen hochpathetischen Arien (12, 29).

Für die Orchesterbehandlung im allgemeinen gilt, nur noch in erhöhtem Maße, das bereits bei den Thamoschören Gesagte, und für die poetische Sendung der Bläser haben wir schon bei den einzelnen Arien schöne Belege gefunden. An die Stelle des alten registermäßigen Konzertierens zwischen Streichern und Bläsern ist vollständige Freiheit getreten. Oft sind es nur ganz wenige Töne, die der Entwicklung plötzlich eine andere Färbung verleihen, wie z. B.

[1] Vgl. E. v. Komorczynski, Mozarts Kunst der Instrumentation, Stuttgart (o. J.), S. 13ff. [2] Hier geht sie einmal (Part. S. 187) mit den Kontrabässen in der oberen Oktave!

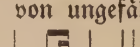
gleich in der ersten Arie der kleine schwere Fagottseufzer des dritten und vierten Taktes, oder das ratlos schluchzende Bläsermotiv, das dem Allegro der Arie des Idomeneo (6) vorangeht. Dann vereinigen sich die gesamten Bläser wieder zu wuchtigen Rhythmen und langgezogenen, heulenden Akkorden, wie zu Beginn der zweiten Sturmszene. Die Klangfarbencharakteristik wird trefflich ausgenützt, und zwar nicht bloß zur äußeren Malerei, sondern auch zur Seelenschilderung. So ist z. B. der Bratschenklang allen drei Arien der Elektra zu eigen. Charakteristisch ist ferner für den Idomeneo eine gewisse Vorliebe für schleichende Terzen- und Sextenfiguren der Bläser zur Zeichnung des Unheimlichen (2): staccato erscheinen sie, wie auch später noch, in den Fagotten (6), im Gebet (26) steigen sie in der Begleitung des Chores von den Fagotten allmählich bis zu den Flöten hinauf. Aber auch innerhalb der Streicher regt sich neues Leben, nicht allein in den selbständigen, oft geteilten Bratschen, die auch bei Mozart schon früher vorkommen, sondern namentlich in der Loslösung der Celli von den Bässen. Mit eigentümlicher Wirkung gehen sie in dem Marsch (25) zwar mit den Bässen, aber um zwei Oktaven höher.

So kommt neben der Freude an der sinnlichen Klangwirkung doch der dramatische Ausdruck nie zu kurz, und besonders die Bläserbehandlung weist zahlreiche, des späteren Mozart würdige Stellen auf. Ebensowenig werden trotz aller instrumentalen Pracht die Rechte des Gesanges verkürzt, er bleibt nach wie vor die Seele des Ganzen.

Trotz allen diesen Vorzügen ist es aber entschieden falsch, wenn Jahn behauptet, Mozart habe in dieser Oper die Grundlage aller modernen Instrumentation überhaupt geschaffen[1]. Das haben vor ihm längst Italiener und Franzosen, Gluck und die Mannheimer getan, ja in der Erfindung und Ausnützung bestimmter „romantischer", koloristischer Orchestereffekte[2] ist Gluck von dem Mozart des Idomeneo keineswegs erreicht worden. Auch nach dieser Richtung bildet die Oper zwar eine wichtige Etappe auf einem bereits klar vorgezeichneten Wege, aber nicht etwa die Eingangspforte einer neuen Kunst.

Ganz selbständig tritt das Orchester innerhalb der Oper außer in den Balletten nur in drei Märschen auf. Der erste (8) ist ein

[1] I[4] 681. [2] S. o. S. 685.

kraftvoller Festmarsch mit kleinen französischen Trioepisoden. Der zweite (14) hängt sich unmittelbar dem letzten Ton von Elektras Arie an und beginnt zudem mit seinem zweiten Teil, sodaß der Hörer sofort mitten in der Situation drin steht[1]. Der der opéra comique nachgebildete Haupteffekt besteht in dem allmählichen Herankommen des Marsches, der pp con sordini[2] beginnt und sich durch allmähliches Hinzutreten neuer Instrumente bis zum ff steigert; Elektra deklamiert zuerst wie von ungefähr dazwischen. Mit seinem durchgehenden Rhythmus  ist dieser Marsch echt Mozartisch und erinnert mehr als einmal an den Hochzeitsmarsch des Figaro. Von dem dritten und schönsten (25) war bereits die Rede.

Die erste Nummer des mit der Oper verbundenen Balletts ist eine Chaconne, deren Anfang mit dem der Chaconne in Glucks „Aulischer Iphigenie" identisch ist. Die Überschriften lauten: »Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine« und dann »Pas seul de Mad. Falgera«, die Wiederholung des Hauptteils trägt stets die Überschrift »Pour le Ballet«. Eine besondere Episode bildet das schöne, echt Mozartsche B dur-Larghetto (»Pas seul de Mad. Hartig«), dann beginnt im alten Tempo ein neuer Chaconnenteil in D moll, bis das ganze Ballett den Satz mit dem Hauptthema beschließt. Das Orchester aber leitet unmittelbar in die Nr. 2: »Pas seul de Mr. Le Grand« hinüber, die auf eine hochpathetische, langsame Einleitung ein zierliches, bei der Aufführung allerdings gestrichenes Allegretto folgen läßt; zum Schluß erscheint ein prickelndes Più Allegro und dann »Pour le ballet« abermals ein Più Allegro, eine wahre Triolenorgie mit einem durch Vorhalte gewürzten, großen Mannheimer Crescendo. Als Nr. 3 folgt »pour Mad^{selle} Redwen« ein anmutiger Passepied mit Mineur. Die Gavotte Nr. 4 hat keinerlei Ausführungsangaben, sie trägt einen gewissen altväterischen Schnitt, namentlich in ihrem Mittelteil, von dem dann ein hübsches imitatorisches Spiel mit dem Hauptthema wieder in den Anfang zurückführt. Nr. 5, eine Passecaille (»Pas seul de Mr. Antoine — Pas de deux de Mad. Falgera et Mr. Le Grand«) ist ebenfalls ein rondoartiger Satz mit

[1] Ähnlich macht es Mozart mit dem Marsch des Figaro, dem Menuett des Don Giovanni und Spohr am Anfang des Faust mit dem Menuett. [2] Die Sordinen für Trompeten und Hörner mußte sich Mozart von Salzburg kommen lassen.

mehreren Seitensätzen, der wegen allzugroßer Länge erst allmählich seine endgültige Gestalt erhielt[1].

Im allgemeinen tragen diese Tänze den älteren Typen gegenüber jenen abgeschliffenen Charakter, der namentlich die Chaconne und Passecaille damals stark dem Rondo angenähert hatte. Glucks Tänze sind herber und in ihrem Charakter eindeutiger, die Mozartschen mannigfaltiger und musikfreudiger. Klar und einfach, ohne tiefere Ansprüche, offenbaren sie doch den ganzen Zauber Mozartscher Anmut und Sinnigkeit.

Dagegen ist die Ouvertüre ein nach Anlage und Ausführung gleich großartiges, von Anfang bis zum Ende vom höchsten tragischen Pathos durchglühtes Stück. Statt der dreisätzigen italienischen Form hat Mozart die einsätzige gewählt, offenbar unter dem Einflusse Glucks[2], nur daß an Stelle der kurzen langsamen Einleitungen Glucks die feierlichen sieben Takte des Anfangs getreten sind; nach Glucks Vorgang leitet die Ouvertüre ferner auch am Schlusse in die erste Szene über. In den letzten sieben Takten erscheint sogar ein deutlicher Anklang an die Einleitung der Iphigenienouvertüre; auch der Anfang gemahnt an dieses Stück[3], wiewohl freilich beide Meister hier an den festlichen Ton der italienischen Sinfonie anknüpfen. Darnach geht Mozart aber mit dem finster heranschleichenden Viertelmotiv sofort auf die Empfindungswelt seines Dramas über, deren dunkler Grundton namentlich in den zahlreichen Molltrübungen und herben Dissonanzen zum Ausdrucke kommt. Der Satz ist dreiteilig, doch gehen Themengruppe und Durchführung im Strom der Leidenschaft unvermerkt ineinander über. Das ideelle zweite Thema des Satzes ist jedenfalls das in Amoll mit seinen sanften Seufzern und dem wunderschönen, trostreichen Aufschwung nach Cdur, der einzigen Stelle des Satzes, die zuversichtlicheren Gefühlen Raum verstattet. Statt ihrer erscheint in der Reprise ein zweimaliger, schwerer Orgelpunkt, über

[1] Zwei längere Stellen wurden von Mozart nur entworfen, aber nicht ausgeführt, vor der Aufführung wurde ferner noch der ganze Pas de deux gestrichen. Von diesem ist im Autograph übrigens ein Blatt verloren gegangen (Part. S. 40. R.-B. S. 73). Nach dem R.-B. befanden sich auf S. 39 und 42 der heutigen Partitur weitere Skizzen, die von Mozart verworfen wurden. Eine Besprechung der Ballettmusik von F. Chrysander AMZ 1881, 513 ff. [2] Einsätzige Ouvertüren lagen Mozart freilich auch in der Pariser komischen Oper vor. [3] Er kehrt später, wenig verändert, in der Titusouvertüre wieder.

dem sich die Geigen in einem erregten Gesang des bangen Druckes zu erwehren suchen, in Dissonanzen umspielt von einem ursprünglichen Nebenmotiv; der Schluß ist fromme Ergebung, doch nicht ohne daß in zwei heftigen Sforzatos die Erregung nochmals durchbräche.

So ist dieser Idomeneo zwar nicht in der Geschichte der Oper, wie man mit O. Jahn lange angenommen hat, ein Markstein geworden, wohl aber in der Entwicklung Mozarts. Er ist die erste dramatische Kraftprobe des in Paris zu voller Reife gelangten Meisters, zeigte aber allerdings als solche auch zugleich, daß die opera seria und das tragische Musikdrama überhaupt nicht das Feld für seine natürliche Begabung waren. Man hat sich lange Zeit durch die freilich unbestreitbare Tatsache täuschen lassen, daß Mozart an Stärke und Vielseitigkeit des rein musikalischen Talentes alle seine italienischen Mitbewerber weit übertrifft. Das genügt aber an und für sich noch keineswegs, um eine ganze Gattung wie die opera seria in neue Bahnen zu lenken. Dazu hätte es eines weit kritischeren Eindringens in den Geist der ganzen Kunstform bedurft, als es Mozart seinen gesamten Anschauungen gemäß möglich war. Man vergleiche damit nur, was er in der Entführung aus dem Singspiel, im Figaro aus der opera buffa gemacht hat. Auf diesen freieren und natürlicheren Gebieten brach sich seine dramatische Schöpferkraft mit Urgewalt Bahn und rief dem Geiste nach etwas vollständig Neues ins Leben, im Idomeneo dagegen kommt er aller strotzenden musikalischen Fülle ungeachtet von den italienischen Typen nicht los und hat vor allem auch die Mängel der ganzen Gattung nicht zu überwinden vermocht. Der Fortschritt gegen die Italiener liegt somit auf musikalischem, nicht aber auf dramatischem Gebiete. Auch die gewaltigen Chorszenen, die noch heute von ihrer Größe nichts verloren haben, ändern an dieser Sachlage nichts, ja sie machen eben durch ihre Wucht den Gegensatz zu der italienischen Grundlage nur noch fühlbarer. Nicht zufällig war der Idomeneo Mozarts letzter bewußter Versuch, die opera seria zu erobern, denn der spätere Titus war nicht mehr als eine gelegentliche Gastrolle, die er auf äußere Veranlassung hin übernahm und zwar mit feinem Stilgefühl, aber ohne jede reformatorische Nebenabsicht durchführte.

Bezeichnend ist auch, daß der Erfolg der Oper auf die wenigen, von Mozart selbst geleiteten Münchner Aufführungen beschränkt blieb. Von der Wiener Liebhaberaufführung von 1786 abgesehen, kam er

auch, zunächst wenigstens, nirgends wieder zum Vorschein. Erst als Mozarts spätere Opern fest eingebürgert waren, griff man, halb aus Neugierde, wieder auf ihn zurück, ohne ihn freilich der Bühne dauernd wiederzugewinnen; es blieb stets, wie beim Titus, bei vereinzelten Aufführungen[1], meist im Rahmen ganzer Mozartzyklen, in denen er allerdings niemals fehlen sollte. In jüngster Zeit hat es ferner auch an beachtenswerten Bearbeitungsvorschlägen nicht gefehlt, die das Werk dem modernen Geschmacke wieder näher zu bringen suchen[2]. Sie sind um so verdienstvoller, als wir einem Künstler wie Mozart gegenüber die Pflicht haben, uns auch der Werke immer wieder zu erinnern, denen die Gunst der breiten Massen versagt geblieben ist. Eine dauernde Wiederbelebung erscheint freilich so gut wie ausgeschlossen, da die ganze Gattung der opera seria unserem heutigen dramatischen Empfinden unrettbar entschwunden ist. Haben wir doch Mühe genug, die dramatisch ungleich stärkeren Schöpfungen Glucks auf unseren Bühnen lebendig zu halten.

[1] Eine Ausnahme machte Dresden, wo sich dank dem Eintreten J. Tichatscheks der Idomeneo nach der Aufführung vom 15. Januar 1854 mehrere Jahre auf dem Spielplan erhielt. [2] So neuerdings von E. Lewicki, vgl. MMB IV 3, 86 ff. Mk IV 11, und E. Lert, vgl. Mozart auf dem Theater 1918, S. 328 ff.

Erste Versuche in Wien

Während Erzbischof Hieronymus, freilich ohne Erfolg, Leopold Kozeluch als Nachfolger Mozarts für Salzburg zu gewinnen suchte[1], war dieser emsig bemüht, sich in Wien eine feste Stellung zu schaffen. Schon am 4. April 1781 hatte er dem Vater geschrieben[2]: „Ich versichere Sie, daß hier ein herrlicher Ort ist und für mein métier der beste Ort in der Welt". Diese Begeisterung war durchaus berechtigt, denn Wien war damals mehr als je die bedeutendste deutsche Musikstadt und gewährte einem jungen Künstler nicht allein Anregung in Fülle, sondern auch die besten Aussichten auf äußeres Fortkommen. Hof, Adel und Klerus hielten nach wie vor ihre ruhmreiche musikalische Tradition lebendig[3], und die Bürgerschaft war mehr und mehr diesem Vorgange gefolgt. Kurz, in keiner deutschen Stadt war das Musikwesen so reich und so trefflich organisiert wie hier, und namentlich das Theater hatte eben damals einen neuen, verheißungsvollen Aufschwung genommen.

Mozart selbst war, wie gezeigt wurde[4], mit seiner Aufnahme in Wien außerordentlich zufrieden gewesen. Er hoffte sich als Klavierspieler („Hier ist doch gewiß das Klavierland!" schreibt er am 2. Juli 1781[5]) und als Lehrer bald vorteilhaft bekannt zu machen und damit

---

[1] Er bot ihm 1000 fl. Gehalt, allein Kozeluch lehnte ab, weil er sich in Wien besser stände, und äußerte nach Mozarts Briefe vom 4. Juli 1781 (B II 94) zu seinen Freunden, Mozarts Schicksal schrecke ihn am meisten ab; wenn er solch einen Mann derart behandle, wie würde er es erst mit ihm machen! [2] B II 55. [3] L. Mozart schrieb am 10. August 1781 an Breitkopf (B IV 290): „Da S. Hochf. Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda mishandelt haben, und ihm im Gegenteil der ganze hohe Adel ganz besondere Ehren erwiesen, so konnten sie ihn auch leicht bereden, seinen mit einem elenden Gehalt vergesellschafteten Dienst niederzulegen und in Wien zu verbleiben." [4] S. 781 ff. [5] B II 81.

auch seinen Kompositionen den Weg zu ebnen. Da stellte es sich nun freilich bald heraus, daß der Zeitpunkt seines Eintretens in das Wiener Kunstleben ungünstig gewählt war, weil der Adel beim Beginn des Sommers auf seine Landsitze überzusiedeln pflegte. Mit Akademien war also vorerst nichts zu erreichen, auch stellte sich zunächst nur eine einzige Schülerin ein, die Gräfin Rumbeck, geb. Cobenzl, die später zu hohem künstlerischem Ansehen gelangte[1]. Wohl hätte Mozart deren mehr haben können, indessen wollte er aus begreiflichen Gründen von seinem Preise, sechs Dukaten für zwölf Lektionen, nicht herabgehen. Jedoch ließ er sich durch diese Erfahrungen, die, wie man sich leicht denken kann, Wasser auf die Mühle des Vaters waren, wenig anfechten; das Gefühl, eines unerträglichen Druckes ledig zu sein, hielt alle trüben Gedanken fern, und seine Briefe aus dieser Zeit atmen durchweg Befriedigung und Zuversicht. Emsig bereitete er sich auf den Winter vor. Zunächst eröffnete er eine Subskription auf sechs Violinsonaten (K.-V. 296, 376—380, S. XVIII. 24, 32—36)[2], die es freilich trotz der Unterstützung durch die Gräfin Thun und andere vornehme Damen im Sommer nur auf 17 Subskribenten brachte. Ferner gedachte er in der kommenden Adventzeit ein Konzert zu veranstalten und darin eine neue, von Rossi gedichtete italienische Kantate aufzuführen. Vor allem andern aber spähte er wieder nach einem Auftrag für das Theater aus; es war bei den damaligen Leistungen des Wiener Theaters und bei ihrem Erfolge beim Publikum kein Wunder, wenn sich in ihm der alte Drang zur dramatischen Komposition jetzt wieder in erhöhtem Grade regte. Der Brief, den er am 4. Juli 1781 an die Schwester schrieb, beweist am besten, wie sehr ihm die Verbindung mit dem Theater, und zwar keineswegs bloß mit der Oper, zum innersten Bedürfnis geworden war[3]: „Meine einzige Unterhaltung besteht im Theater; ich wollte Dir wünschen, hier ein Trauerspiel zu sehen! Überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortrefflich aufführt; aber hier ist es jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut, und doppelt besetzt".

Die Stelle ist ein unwiderleglicher Gegenbeweis gegen die merkwürdiger Weise in letzter Zeit immer wieder gemachten Versuche,

[1] Jahrb. der Tonkunst 1796, S. 51. [2] Sie erschienen im November 1781 als op. 2 bei Artaria u. Co. und waren dem Fräulein Aurnhammer gewidmet. [3] B II 96 f.

Mozarts literarische Neigungen mehr oder minder anzuzweifeln. Das damalige Wiener Schauspiel[1] darf darum auch in der Biographie Mozarts nicht übergangen werden, zumal da es auf die Entwicklung des Singspiels einen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat.

Zur Zeit des siebenjährigen Krieges hatte Österreich nach langem, durch die Gegenreformation bewirktem Abseitsstehen den Anschluß an das literarische Leben des übrigen Deutschlands wiederzufinden begonnen. Langsam drangen die Gottschedschen Ideen auch in Wien ein und fanden namentlich bei dem gebildeten Adel lebhaften Anklang; noch zu Mozarts Zeiten huldigten Dramatiker wie Ayrenhoff und Gebler dem französischen Ideal. Um so gefährlicher war dagegen der Widerstand, den ihm das eingesessene Volksschauspiel leistete. Der Einfluß der italienischen Stegreifkomödie hatte sich mit den Neigungen des Wiener Volkscharakters zu einer ganz eigentümlichen, bodenständigen Kunst verbunden, die nicht allein dem ernsten Drama französischer Abkunft erfolgreich Widerpart hielt, sondern auch die komische Oper großenteils in neue Bahnen lenkte. Von den Italienern stammte das Extemporieren und die Gestalt des Harlekin, der freilich als Hanswurst sehr bald vollständig nationalisiert wurde, von den Wienern selbst aber jene zwar teils hausbackene, teils ungeschlachte, aber doch stets gemütvolle Art des Humors, die sich nicht wie bei den Romanen vorwiegend an den Verstand, sondern an das Empfinden des Hörers wendet. Der Schöpfer des Wiener Hanswurstes[2] war Jos. Stranitzky (1676—1726), ihm folgten Gottfr. Prehauser (1699—1796), dem selbst Sonnenfels, der erbitterte Gegner des Hanswursts, Gerechtigkeit widerfahren lassen mußte, und Jos. Fel. von Kurz (1717—1783) mit seinem „Bernardon", einer neueren Abart des Hanswurstes. Ihren Erfolgen gegenüber hatte das „regelmäßige", d. h. nicht extemporierte Schauspiel einen schweren Stand. Seit 1748, wo die Mitglieder der aufgelösten Neuberschen Truppe nach Wien kamen, währte der heftige Kampf gegen den Hanswurst, der dabei zeitweise sogar ins ernste Drama eindrang[3]. Erst gegen 1770 war der Sieg des regelmäßigen Dramas entschieden, besonders dank dem

[1] Vgl. Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst III 117ff. Pohl, J. Haydn 83ff., II 117ff. A. v. Weilen, Gesch. des Wiener Theaterwesens 1899, Geschichte des Burgtheaters 1902. [2] Er wurde als Salzburger Bauer mit Pritsche und grünem spitzigem Hut dargestellt. [3] Noch 1763 wurde der Diener Norton in Lessings Miß Sara Sampson durch den Hanswurst dargestellt.

Eingreifen von J. von Sonnenfels, dem „österreichischen Lessing“[1], der sich von dem deutschen freilich stark durch seine Vorliebe für die Franzosen und durch seine gründliche Verachtung der Volkskunst unterschied. Echt rationalistisch ist sein Bestreben, die „wahre“, d. h. moralische Kultur und ihre Veredlung zum Ziel des Theaters zu machen. Er fand dabei nicht allein bei Dramatikern wie Ayrenhoff, Gebler, Klemm und Heufeld, sondern auch bei Kaiser Joseph II. selbst lebhaften Anklang. Sein Geist schwebt über der Begründung des Hof- und Nationaltheaters im Jahre 1776. Der Kaiser selbst bewies freilich einen weiteren Blick: er schickte den Schauspieler Müller nach Deutschland, um Schauspieler zu gewinnen und sich bei maßgebenden Persönlichkeiten, wie z. B. bei Lessing, Anregungen zu holen. Müller selbst wie auch seine beiden Berufsgenossen, die Gebrüder Stephanie, versuchten sich gleichfalls als Dramatiker[2], und in den achtziger Jahren, wo der berühmte Schröder als Schauspieler wirkte, wurden daneben auch Shakespeare, Lessing, Göthe und Schiller gespielt, freilich nicht ohne daß bereits damals die später so berüchtigte Theaterzensur ihr Haupt erhoben hätte. Es gab also genug, was einen Mann wie Mozart ans Theater fesseln konnte, und außerdem war der alte Hanswurst trotz allen Verboten noch keineswegs tot. In Marinellis Theater in der Leopoldstadt, das 1780 gegründet worden war, lebte er innerhalb der „regelmäßigen“ Posse wieder auf, und zwar als „Kasperl“, wie früher meist als Bedienter des eigentlichen Helden, aber mit einem stärkeren Zusatz von Derbheit und Pfiffigkeit. Dabei spielte das Wunderbare, Märchenhafte eine hervorragende Rolle, freilich mehr im Sinne wirksamer äußerer Spannung als in dem der späteren Romantik, so daß der Ausdruck „Maschinenkomödie“ wohl berechtigt erscheint. Der Hauptdichter dieser Kunst war Phil. Hafner (1731—1764)[3], der Schöpfer der Kasperlfigur der Komiker Joh. Laroche. Bald sollte der ganzen Gattung in F. Raimund ihr erster Klassiker erstehen, vorher senkte sie ihre Zweige aber auch noch tief in die Oper hinein. Kaiser Joseph II. selbst nahm regen Anteil an der Entwicklung des Hof- und National-

[1] Am wichtigsten sind seine „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ 1767—1768. [2] Sonnenfels, Programm seiner Theaterdirektion von 1770, in Müllers Abschied von der Bühne 73 ff. Vgl. Geblers Briefe bei Werner a. a. O. [3] Seine „Megära, die fürchterliche Hexe“ (Berlin 1774) gilt gemeinhin als die erste deutsche Zauberoper.

theaters. Zwar wurde er nicht, wie Klopstock hoffte, der Schützer der deutschen Literatur, aber er setzte seine Ehre darein, in Wien das beste deutsche Schauspiel zu haben und sah im Theater überhaupt ein wesentliches Mittel nationaler Erziehung; darum ermäßigte er auch die Eintrittspreise[1] und erhob so den Theaterbesuch von einer Angelegenheit des Hofes und Adels zur Sache der ganzen gebildeten Bürgerschaft. Damit änderte sich natürlich auch die soziale Lage der Schauspieler, Dichter und Musiker; sie alle, die bisher gesellschaftlich noch nicht als vollwertig gegolten hatten, wurden von jetzt ab in den vornehmen Salons gern gesehene Gäste[2]. Der Kaiser selbst verfolgte mit tätiger, warmer Anteilnahme die Leistungen seiner Künstler[3] und rief außerdem durch die Lockerung des Preßzwanges eine literarische Kritik ins Leben, die seine erzieherischen Absichten aufs wirksamste unterstützte. So bildete sich ein Publikum heran, das die Gebildeten aller Stände in sich vereinigte und das Gebotene mit ebensoviel Aufmerksamkeit und Verständnis wie Dankbarkeit entgegennahm[4]. Kurz ehe Mozart nach Wien kam, waren der berühmte Schröder und seine Frau gewonnen worden, neben ihnen wirkten J. H. F. Müller, Lange, Weidmann, Brockmann, Jacquet, Bergopzoomer, die Gebrüder Stephanie, die Damen Weidner, Adamberger, Jacquet, Sacco, Stierle, Nouseul — man sieht, Mozarts Begeisterung war durchaus gerechtfertigt[5].

Mit dem Schauspiel eng verbunden war aber, wie damals allerorts, auch in Wien das deutsche Singspiel[6]. Zwar hatte es auch hier eine starke Gegnerschaft zu überwinden, allein der Kaiser selbst trat tatkräftig für sein „Nationalsingspiel" ein und hob zu seinen Gunsten die italienische Oper und das Ballett auf. Der Schauspieler Müller erhielt am 17. Dezember den Befehl, das neue Unternehmen einzurichten. Als erster Versuch wurde das von K. Weidmann gedichtete und von Ignaz Umlauf (1746—1796) komponierte Sing-

[1] Müller, Abschied S. 95. AMZ XXIV 253. [2] Müller S. 79. Lange, Selbstbiogr. S. 25. [3] Lange S. 65 ff. Meyer, F. L. Schröder I 361. Geblers Briefe bei Werner S. 76 ff. [4] Car. Pichler, Denkwürdigkeiten I 78 ff. Meyer a. a. O. I 361 f., 375. [5] Eine Übersicht und Charakteristik der damaligen Künstler bei K. N[isbeck], Briefe über Deutschland I 258 ff. Nicolai, Reise IV 587 ff. Meyer, F. L. Schröder I 355 ff. [6] Vgl. unten. Näheres bei Müller, Abschied S. 253 ff. Pohl, Haydn II 122 und namentlich bei R. Haas in seiner trefflichen Einleitung zur Neuausgabe der „Bergknappen" DTÖ XVIII 1 (1911), mit reicher Literaturangabe.

spiel „Die Bergknappen" gewählt, das am 18. Februar 1778 mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt wurde; Umlauf, bisher Bratschist im Hofopernorchester, wurde damit musikalischer Leiter des ganzen Unternehmens[1]. Die in jener Oper beschäftigten Sänger, die Sopranistinnen Cavalieri und Stierle, den Tenoristen Ruprecht und den Bassisten Fuchs, hatte der Kaiser noch selbst ausgewählt, die Choristen wurden aus den Kirchen zusammengesucht, die Spielleitung besorgte Müller. Der Erfolg ermutigte den Kaiser, der auch fernerhin den Spielplan fest in der Hand behielt, zu weiterem Vorgehen. Noch in demselben Jahre 1778 folgten den Bergknappen vierzehn weitere Stücke, darunter Bendas „Medea"[2]. Allerdings waren nur fünf davon original deutsche Werke (von Umlauf, Ordonnez, Aspelmayr, Barta, Ulbrich und Benda), der größte Teil bestand aus deutschen Übersetzungen Monsignyscher, Grétryscher, Martinischer und Gossecscher Opern (Röschen und Colas, Der Hausfreund, Lucile, Die abgeredete Zauberei, Sylvain, Der Liebhaber von 15 Jahren, Anton und Antoinette), ein deutlicher Beweis dafür, wie fest sich die opéra comique damals auch in Deutschland eingenistet hatte. Endlich kam unter dem Titel „Robert und Kalliste" sogar Guglielmis »Sposa fedele« in deutscher Sprache zu Wort. Dasselbe Bild ergeben die Spielpläne der folgenden Jahre[3], bis im Jahre 1783 der Betrieb infolge innerer Zwistigkeiten und des Erkaltens der Teilnahme am Hofe ins Stocken geriet und 1787 zugunsten der Italiener ganz eingestellt wurde. Den Norddeutschen blieb, wie schon bemerkt, das Wiener Singspiel so gut wie verschlossen. Einzelne, von wandernden Truppen mit Werken von Hiller, Wolf, Schweitzer u. a. gemachten Versuche[4] drangen nicht durch; Bendas „Jahrmarkt" fiel 1779 im Nationaltheater stark ab[5]. Der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland, besonders Österreich, machte sich stärker denn je geltend[6]. Nicolai erzählt, er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Musikfreunde von Ph. E. Bach nicht allein mit Gleichgiltigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, Kozeluch und Steffan seien ihnen für das Klavier alles[7]. Mag das im Hinblick auf J. Haydn und die beiden Mozart auch übertrieben erscheinen, auf die Stimmung

[1] Von 1789 an wurde er Vertreter A. Salieris in der Leitung der Kaiserlichen Hofmusikkapelle. [2] Das Verzeichnis bei Haas S. XII f. [3] Haas S. XIV ff. [4] Haas S. XXIII. [5] Haas S. XIV. [6] Vgl. die lehrreichen Ausführungen bei Forkel, Mus. Almanach 1783, 189 ff. [7] Reise IV 556.

im Publikum trifft es jedenfalls zu. Auch Mozart spricht ja von „lutherischen" Komponisten[1], und Adamberger redet sogar einmal von einer „lutherischen Art" zu singen, „wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird"[2].

So ging das Wiener Nationalsingspiel der frischesten Talente verlustig[3] und mußte sich mit Leuten zweiten Ranges begnügen, die weder die Neigung noch das Geschick besaßen, die ganze Gattung künstlerisch weiterzubringen. Von dem alternden Gluck war natürlich nach dieser Richtung hin nichts zu erwarten, er begnügte sich, 1780 seine „Pilgrimme von Mekka" in deutscher Sprache wieder auf die Bühne zu bringen. Eine andere Wiener Größe, Salieri, Glucks Schüler, kam 1781 mit dem „Rauchfangkehrer" auf einen mäßigen Text von Dr. Auernbrugger zu Worte[4], aber auch für ihn war das Singspiel nur ein Nebengebiet neben seiner Haupttätigkeit. Man kann sich denken, mit welchen Hoffnungen sich Mozart unter diesen Umständen trug. Waren doch auch die Künstler, zum Teil wenigstens, auf einer Höhe, die einem Komponisten keine Beschränkungen auferlegte.

Dazu gehörte in erster Linie Katharina Cavalieri (1761—1801), die schon in den „Bergknappen" mitgewirkt hatte. Sie war die Tochter eines Schullehrers Cavalier in Währing, hatte dann Salieris Unterricht genossen und schon bei ihrem ersten Auftreten 1775 in der italienischen Oper großes Aufsehen erregt; sie galt als eine Gesangsvirtuosin von erstem Range[5]. Dagegen kam Mad. Stierle (1762—1799) vom Schauspiel her. Sie war in Wien zuerst in Lessings „Minna" 1777 aufgetreten, entwickelte sich dann aber mehr und mehr zur Singspielsoubrette. Diesen ersten Kräften folgten bald weitere,

[1] S. o. S. 749. [2] Allg. Wiener Musikzeitung 1821, S. 56. [3] Schweitzer wurde trotz Wielands Fürsprache nicht berufen (S. 587 ff.), ebensowenig Benda, der sich nicht abgeneigt erklärt hatte. Müller, Abschied S. 185, Forkel, Mus.-krit. Bibliothek III 340. [4] Cramer, Magazin I 353. [5] Sonnleithner, Recensionen 1862, Nr. 2, 18 ff. „Sie hatte eine starke und angenehme Stimme, mit tiefen und hohen Tönen, die man selten beisammen antrifft, singt die schwersten Passagen" (Gebler S. 105), und war trotz ihrer unvorteilhaften Figur auch eine gute Darstellerin. Meyer, F. L. Schröder a. a. O.

so die erste Frau des Schauspielers Lange, Marianne, geb. Schindler, die freilich nach einer kurzen, glänzenden Laufbahn schon 1779 starb[1]. Ihre Nachfolgerin, auch in der Ehe, wurde Aloysia Weber, die durch Vermittlung des Gesandten Grafen Hardeck von München berufen wurde und gleich bei ihrem ersten Auftreten in Grétrys „Rosenfest von Salency" große Triumphe feierte[2]. Schon vor ihr war für kleinere Rollen Therese Teyber, später Mad. Arnold, angestellt worden, die durch ihre jugendliche, frische Stimme gefiel, während die der Mad. Fischer, geb. Straßer aus Mannheim, einer kunstfertigen Sängerin und guten Schauspielerin, bereits etwas gelitten hatte. Im Sommer 1781 war zu ihnen noch Mad. Bernasconi (1741—1803) gekommen (S. 132), angeblich auf Glucks Wunsch, der sie dem widerstrebenden Kaiser aufdrängen wollte, war sie doch 1767 die erste Alceste gewesen. Damals hatte sie freilich ihre besten Tage längst hinter sich. Mozart schreibt über sie am 27. Juni 1781[3]:

Sie hat 500 Dukaten Besoldung, weil sie alle Arien um ein gutes Komma höher singt; das ist aber wirklich eine Kunst, denn sie bleibt richtig im Tone. Sie hat itzt versprochen um $^1/_4$ Ton höher zu singen, da will sie aber noch so viel haben;

und am 29. August 1781[4]:

Das ist wahr, in Tragödien große Rollen zu spielen, — da wird sie immer Bernasconi bleiben, aber — in kleinen Operetten ist sie nicht anzusehen, denn es steht ihr nicht mehr an; und dann — wie sie auch selbst gesteht — sie ist mehr welsch als teutsch, sie redet auf dem Theater so Wienerisch wie im gemeinen Umgange — itzt stellen Sie sich vor! — und wenn sie sich bisweilen zwingen will, so ist es als wenn man eine Prinzessin in einem Marionettenspiel deklamieren hörte. Und das Singen, das ist dermalen so schlecht, daß kein Mensch für sie schreiben will.

Von Sängern waren zuerst der begabte Tenorist J. Ruprecht (1756—1800) und der Bassist Fuchs gewonnen worden[5], dann folgten die Tenoristen Souter (1743—1783), Dauer (1746—1812), dieser von Hause aus Schauspieler, aber mit schöner Stimme[6], und der vorzüglichste von allen, Joh. Valentin Adamberger (1743—1803), der aus Italien verschrieben wurde, ein ausgezeichnet geschulter, gebildeter Sänger und ein „sehr anständiger" Darsteller von Liebhaber-

[1] Lange, Selbstbiogr. 104 ff. Müller, Abschied 259, 261. [2] Vgl. Meyer und Gebler a. a. O. [3] B II 93. [4] B II 113 ff. [5] Haas S. X. [6] Müller, Abschied S. 181, 189, 194.

rollen[1]. Unter den Bassisten ragte K. L. Fischer (1745—1825) hervor, durch Umfang, Kraft und Wohlklang der Stimme, durch künstlerische Durchbildung in Gesang und Spiel der erste seinesgleichen im damaligen Deutschland. Unter den übrigen Bassisten sind J. B. Hoffmann und Günther, als Baritonisten G. H. Schmidt und Saal zu nennen. Das Orchester bestand aus 37 Köpfen[2].

Auch Mozart kam nicht mit leeren Händen; er brachte seine Zaide mit, erkannte aber alsbald, daß sie sich für Wien nicht eignete[3]. Immerhin aber hatte sie dem damaligen Inspizienten der Oper, Stephanie d. j., so gefallen, daß er Mozart ein neues, gutes Stück für die Wiener Bühne versprach[4]. Zwar stand Stephanie, der beim Kaiser viel galt, in einem ziemlich schlechten Ruf „als ein grober, falscher, verleumderischer Mann“[5]. Allein Mozart war vorsichtig genug, sich ohne die bindende Zusage des damaligen Oberleiters des Theaters, Grafen Rosenberg, auf keine Opernkomposition einzulassen. Graf Rosenberg aber hatte ihn bei allen seinen Besuchen freundlich empfangen und bei einer von der Gräfin Thun veranstalteten Aufführung von Stücken des Idomeneo mit seinem Beifall nicht zurückgehalten; bei dieser Gelegenheit waren übrigens auch Sonnenfels und Mozarts

---

[1] Meyer a. a. O., Gebler a. a. O. [2] Das ganze Personal aus den Jahren 1781—83 wird mit seinem Gehalt bei Meyer, Schröder I 356f. folgendermaßen angegeben (vgl. auch Haas a. a. O. XVII):

Sänger: Adamberger (2133 fl. 20 Kr). — Souter (1200 fl.). — Dauer (?). — Fischer (1200 fl.). — Günther (1200 fl.). — Schmidt (1200 fl.). — Ruprecht (700 fl.). — Hoffmann (600 fl.). — Frankenberger (400 fl.). — Saal (800 fl.).

Sängerinnen: Mlle. Cavalieri (1200 fl.). — Mad. Lange (1706 fl. 20 Kr.). — Mad. Fischer (1200 fl.). — Mlle. Teyber (800 fl.). — Mlle. Haselbeck (600 fl.). — Mlle. Brenner (400 fl.). — Mad. Saal (800 fl.). — Mad. Bernasconi (500 Duk.).

Das Orchester, dessen Leitung Kapellmeister Umlauf (850 fl.) hatte, bestand aus 6 ersten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelli, 3 Kontrabässen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Besoldung betrug 16124 fl. In Geblers Brief vom 31. Oktober 1780, bei Werner S. 103 ff., fehlen Saal und Frau, die Damen Bernasconi und Haselbeck, während noch genannt werden Walther, Mad. Weiß, Mlle. Schindler und, als erwartet, Mlle. Coltellini.

[3] S. o. S. 763. [4] Schon am 18. April 1781 schreibt Mozart (B II 62): „Der junge Stephanie wird mir ein neues Stück und wie er sagt, ein gutes Stück geben und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken“. [5] B II 89.

späterer Gönner, der Baron van Swieten, zugegen. Auch Stephanie gab keinen Anlaß zum Mißtrauen, und so konnte Mozart schon am 9. Juni 1781 dem Vater mitteilen, Graf Rosenberg habe den berühmten Schauspieler F. L. Schröder, „den vornehmen acteur", beauftragt, sich für Mozart nach einem guten Opernbuch umzusehen[1]. Sieben Tage darauf war es bereits in Stephanies Händen; allerdings fand dieser, der erste Akt sei vorzüglich, die andern drei fielen dagegen ab; gebe Schröder zu, daß man es umarbeite, so könne ein gutes Buch daraus werden, das sollten indessen, meint Mozart, die beiden unter sich abmachen[2]. Das Buch wurde zwar schließlich verworfen, indessen blieb die Angelegenheit doch im Flusse; offenbar war der Kaiser entschlossen, es mit Mozart als Opernkomponisten einmal zu versuchen. Mozart selbst hatte alles Zutrauen zu Stephanies Fähigkeiten, da er „das Theater verstehe", und sprach sich den Bedenken des Vaters gegenüber am 16. Juni 1781 in einer wichtigen Stelle über das Opernkomponieren folgendermaßen aus[3]:

Glauben Sie denn, ich werde eine opera comique auch so schreiben, wie eine opera seria? So wenig Tändelndes in einer opera seria seyn soll und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer opera buffa seyn und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer opera seria auch Komisches haben will, dafür kann ich nicht; hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Falle haben die Franzosen Recht.

Die Stelle zeigt ebenso klar Mozarts Vertrautheit mit den damaligen literarischen Strömungen Wiens, wie daß er über die damals von Italienern und Franzosen schon seit längerer Zeit gemachten Versuche, Komik und Tragik in der Oper zu vermischen, ernstlich nachgedacht hat. Zum ersten Male spricht er sich hier über das Problem aus, das er selbst von jetzt an in seinen Meisterwerken auf seine Art in so unvergleichlicher Weise lösen sollte, nachdem ihm sein erster Versuch in der Finta giardiniera noch mißglückt war[4].

Ende Juli war das heißersehnte Opernbuch gefunden, und Mozart meldet am 1. August dem Vater[5]:

Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. — Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch, und heißt

[1] B II 85. [2] B II 89. [3] B II 90. [4] S. o. S. 476. [5] B II 105f.

Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im ersten Act und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen. Mlle. Cavalieri, Mlle. Teyber, Mr. Fischer, Mr. Adamberger, Mr. Dauer und Mr. Walter werden dabey singen. — Mich freuet es so das Buch zu schreiben, daß schon die erste Aria von der Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, welches den ersten Act schließt, fertig sind. Die Zeit ist kurz, das ist wahr, denn im halben September soll es schon aufgeführt werden, allein die Umstände, die zu der Zeit, da es aufgeführt wird, dabey verknüpft sind, und überhaupt alle anderen Absichten erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit größter Freude dabey sitzen bleibe.

Diese günstigen Umstände bestanden in der Aussicht auf den Besuch des russischen Großfürsten Paul und seiner Gemahlin in Wien. Bei den bevorstehenden Festlichkeiten sollte die neue Oper gegeben werden, und Mozart hoffte mit Grund, daß es ihm der Kaiser und Graf Rosenberg hoch anrechnen würden, wenn er für sie so rasch etwas fertig mache; indessen beschloß er mit Stephanie, vorderhand noch alles geheim zu halten. Es war ihm sehr lieb, jetzt bei guten Freunden zu wohnen, wo er ganz ungestört arbeiten könne, weil er bei ihnen mittags und abends zu essen erhalte: „Sie wissen, daß ich mich gemeiniglich hungrig schreibe." In diesem Sturm ging es fort; schon am 8. August 1781 berichtet er[1]:

Ich bin den Augenblick eben mit dem Janitscharenchor fertig geworden — der Adamberger, die Cavalieri und der Fischer sind mit ihren Arien ungemein zufrieden. — Ich habe der Gräfin Thun was fertig ist hören lassen; sie sagte mir auf die letzt, daß sie sich getraue mir mit ihrem Leben gut zu stehen, daß das was ich bis dato geschrieben gewiß gefallen wird. — Ich gehe in diesem Punkt auf keines Menschen Lob und Tadel, bevor so Leute nicht alles im Ganzen gehört oder gesehen haben, sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen — Sie mögen aber nur daraus sehen, wie sehr sie damit muß zufrieden gewesen seyn, um so etwas zu sagen.

Am 22. August schrieb er, daß der erste Akt fertig sei[2]; bald nachher erfuhr er indessen zu seiner Freude, daß der Großfürst erst im November kommen werde, nun konnte er seine Oper „mit mehr Überlegung" schreiben (29. August 1781). Kurz darauf meldete er dem Vater (26. September 1781)[3]:

[1] B II 107. [2] B II 113. [3] B II 123 f.

Nun sitze ich wie der Haas im Pfeffer. Über drey Wochen ist schon der erste Act fertig, eine Aria im zweiten Act und das Saufduett (per li sig^ri viennesi), welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreiche besteht, ist schon fertig; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil itzt die ganze Geschichte umgestürzt wird und zwar auf mein Verlangen. Zu Anfange des dritten Akts ist ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieses möchte ich aber lieber zum Schluß des zweyten Actes haben. Um das bewerkstelligen zu können, muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.

Allein noch aus einem andern Grunde mußte Mozart seine Arbeit unterbrechen. Als Festopern für den russischen Besuch waren zwei Gluckſche Werke, die „Taurische Iphigenie" in deutscher Bearbeitung und die „Alceste" (italienisch), gewählt worden, um den Gästen „zu zeigen, was wir Deutschen im Stande sind zu leisten"[1], obwohl der Kaiser weder für Gluck, noch für dessen Lieblingssängerin, die Bernasconi, besonders eingenommen war[2]. Das machte natürlich auch Mozart einen Strich durch die Rechnung; er hatte wenigstens gehofft, bei dieser Gelegenheit seinen Idomeneo anzubringen, den er „in französischem Sinne" umzuarbeiten gedachte. Allein damit drang er nicht durch[3] und mußte auch das Singspiel bis nach der Einstudierung der zwei Gluckſchen Opern zurückstellen — „und da haben sie noch ehrlich daran zu studieren" (6. Oktober 1781)[4]. Zwar schritt die Arbeit an dem Singspiel Mitte November wieder einige Schritte weiter, allein für eine Aufführung zu Ehren des Großfürsten war es endgiltig zu spät. Am 21. November traf dieser, „das Großtier", mit seiner Frau unter dem Namen eines Grafen von Norden ein, am 25. wurde

[1] Cramer, Magazin der Musik I S. 353, wo es irrtümlich heißt, Glucks Alceste, Iphigenie in Tauris und Orpheus seien italienisch gegeben. Vgl. Müller, Abschied, S. 270. Haas S. XVII. Die deutsche Übersetzung der Iphigenie war von Alxinger (Forkel, Musik. Alman. 1783 S. 153), Gebler bei Werner S. 103. Nicht ohne Bedeutung ist es, daß Alceste nicht nach der neuen französischen Bearbeitung, sondern in der ursprünglichen, italienischen Gestalt gegeben wurde. [2] Brief vom 29. August 1781 (B II 113). Reichardt berichtet von seiner Unterredung mit Joseph II. im Sommer 1783 (AMZ XV S. 667. Schletterer, Reichardt S. 326): „Erzherzog Maximilian brachte das Gespräch auf Gluck, den beyde als großen Tragiker für die Szene zu ehren schienen; doch war dem Kaiser dies und jenes auch nicht so ganz an Glucks Opern wie es wohl sein sollte." [3] Mozart glaubte, eine dritte große Oper wäre zuviel, indessen wurde doch noch Glucks Orpheus einstudiert. Es scheinen also doch Stimmen laut geworden zu sein, die dem Idomeneo mißtrauten. Vgl. auch den Anhang. [4] B II 126.

bei einem glänzenden Fest in Schönbrunn Alceste aufgeführt[1]. „Ich habe mich um russische Favoritlieder umgesehen", schreibt Mozart am 24. November[2], „um darüber Variationen spielen zu können".

Kurz vor dem Großfürsten, am 11. November, waren auch Herzog Karl Eugen von Württemberg mit seiner Gemahlin, die Prinzessin Elisabeth, die bestimmte Braut des Erzherzogs Franz, und ihr Bruder, Prinz Ferdinand, in Wien eingetroffen. Echt Mozartisch lautet die Charakteristik am 17. November[3]: „Der Herzog von Württemberg ist ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und die Prinzessin. Der Prinz aber ist ein 18jähriger Stecken und ein wahres Kalb." Bei der Prinzessin hoffte Mozart Musiklehrer zu werden, und zwar mit Hilfe seines alten Gönners von Salzburg her, des Erzherzogs Maximilian, des jüngsten Bruders des Kaisers, der damals Koadjutor des Kurfürsten von Köln war. In dem genannten Briefe heißt es:

Gestern ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu sich rufen. Als ich hineinkam, stand er gleich im ersten Zimmer beym Ofen und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte. — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, so würde es mir allzeit eine Gnade seyn, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menschen geniren. — Dann sagte er mir, daß er gesinnt seye, Abends den würtembergischen Herrschaften eine Musique zu geben. Ich möchte also etwas spielen dabey und die Arien accompagnieren, und um 6 Uhr soll ich wieder zu ihm kommen, da werden alle zusammen kommen. Mithin habe ich gestern allda gespielt.

Übrigens machte er kein Hehl daraus, daß er den Erzherzog sehr zu seinem Nachteil verändert fand.

Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verstand. So ist es auch wirklich beym Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger und hat weniger, aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn itzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und alles im Falset, er hat einen

[1] Wien. Ztg. 1781 Nr. 95 Anh. Alceste wurde wiederholt den 13. Dezember, 27. Dezember, Iphigenie am 9. Dezember gegeben (Nr. 99); am 31. Dezember 1781 wurde auch Orpheus italienisch aufgeführt. Nach Haas S. XVII.
[2] B II 137. Sehr anschaulich berichtet Mozart hier übrigens auch von der gemischten Gesellschaft, die sich dabei einfand und den Kaiser schließlich persönlich belästigte: „Auf diese Art geschieht ihm recht: denn das geht nicht, Pöbel bleibt doch immer Pöbel". B II 138 f. [3] B II 136.

geschwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!

Aber er bewies sich wieder als ein warmer Freund Mozarts; wäre er nur erst Kurfürst von Köln, so wäre Mozart, wie er meinte, sicher schon sein Kapellmeister. Auch der Prinzessin hatte er ihn warm als Musiklehrer empfohlen und bereits ihre Zustimmung erhalten, da bestimmte der Kaiser plötzlich des Gesangs wegen Salieri für diesen Posten.

Antonio Salieri (1750—1825)[1] war nach kurzer Lehrzeit in Venedig schon 1766 mit Fl. Gaßmann nach Wien gegangen, wo er dessen Schüler geworden war. Gaßmann, der beim Kaiser sehr beliebt war, wußte diese Gunst auch Salieri zu verschaffen. Er durfte regelmäßig an der kaiserlichen Privatmusik teilnehmen und wußte sich durch seine Persönlichkeit wie durch seine Kunst das Wohlwollen Josephs II. dauernd zu bewahren. „Bei ihm ist nichts als Salieri", schreibt Mozart resigniert am 15. Dezember 1781[2]. Es war ganz natürlich, wenn Joseph II. dem ihm persönlich nahestehenden Salieri, den er als Gesangskomponisten schätzte, als Gesanglehrer den Vorzug vor Mozart gab, kannte er diesen doch, wie die meisten Leute in Wien, nur als Klavierspieler. Als solcher galt Mozart allerdings außerordentlich viel beim Kaiser; am 26. Dezember 1781 schreibt er dem Vater[3], der Kaiser habe „von ihm letzthin bey der Tafel das größte Eloge gemacht, mit den Worten begleitet c'est un talent décidé." Am 24. Dezember hatte er ihn an den Hof befohlen, um ihn nach alter bekannter Sitte einen Wettstreit mit M. Clementi bestehen zu lassen, der damals mit dem Ruf eines Klavierspielers von unerhörter Virtuosität nach Wien gekommen war[4].

Clementi erzählte seinem Schüler L. Berger[5]:

Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich

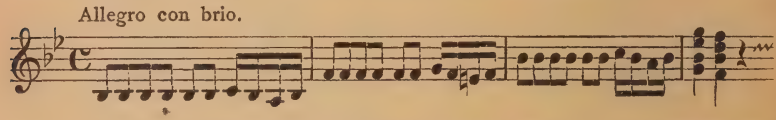
[1] J. v. Mosel, Salieri 1827. A. v. Hermann, A. Salieri 1897. [2] B II 140. [3] B II 149. [4] M. Unger, M. Clementis Leben 1913 (Leipz. Diss.). [5] Ludwig Berger hat die Erzählung, die ihm sein Lehrer im Jahre 1806 ganz übereinstimmend mit der Mozartschen gab, mitgeteilt (Cäcilia X 238ff. AMZ XXXI 467ff.). Ein in Kleinigkeiten etwas abweichender Bericht ist nach einem englischen Nekrolog Clementis mitgeteilt AMZ XXXIV 657f. Bridis (Brevi notizie p. 51f.) Angaben variieren ebenfalls, wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt.

seines eleganten Äußeren wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging und wir uns bald als Kunstgenossen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichst begrüßten.

Mozart berichtet den weiteren Hergang seinem Vater folgendermaßen (16. Januar 1782)[1]:

Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. La santa chiesa cattolica! sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate.

„Bemerkenswert ist", sagt Berger, „hier noch Clementis Eigentümlichkeit, auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante, thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Kadenzen zu extemporieren, was ihn auch bei jener Konkurrenz zur Wahl einer Sonate veranlaßte, die zu dem Zwecke zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Kompositionen dieser Gattung zurückstand. Es war folgende (Oeuvres VI, 2):



und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale, in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouvertüre der Zauberflöte zu danken[2]."

Dann sagte der Kaiser zu mir: Allons, drauf los! — Ich präludirte auch und spielte Variationen, — dann gab die Großfürstin[3] Sonaten von Paisiello her (miserable von seiner Hand geschrieben[4]), daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwei Pianoforte aus. Merkwürdig ist dabey, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun

[1] B II 154. [2] Clementi fand es ratsam, bei der Wiederherausgabe dieser Sonate sich die Priorität durch die vorausgeschickte Bemerkung zu sichern: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa M. J. Joseph II. en 1781; Mozart étant présent. Der Anklang fällt sofort auf, indessen darf doch nicht vergessen werden, daß es sich hier um einen melodischen Typus handelt, der seit der Zeit Hasses sehr häufig vorkommt (s. o. S. 240 und 427). [3] Nach Bridis Angabe hatte der Kaiser mit der Großfürstin gewettet, daß Mozart Clementi übertreffen würde, und die Wette gewonnen. [4] Paisiello hatte für die Großfürstin Sonaten und Caprieci für Klavier komponiert.

gelehnt, und aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser also gewollt, — und NB. das andere war verstimmt und drei Tasten blieben stecken. — Es thut nichts, sagte der Kaiser. Ich nehme es so, und zwar auf der besten Seite, daß nämlich der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und nur den Fremden recht hat verkosten wollen. Übrigens weiß ich von sehr guter Hand, daß er recht zufrieden war.

Das bestätigt auch Dittersdorf, der aus einem Gespräch mit Joseph II. folgendes anführt[1]:

Kaiser. Haben Sie den Mozart spielen gehört? — Ich. Schon dreimal. — Kaiser. Wie gefällt er Ihnen? — Ich. Wie er jedem Kenner gefallen muß. — Kaiser. Haben Sie auch den Clementi gehört? — Ich. Ich habe ihn auch gehört. — Kaiser. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig à la tête ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Grade heraus! — Ich. In Clementis Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack. — Kaiser. Ebendas habe ich auch gesagt.

Nachher schickte ihm der Kaiser 50 Dukaten, „welche ich dermalen recht nötig brauche".

Clementi war von Mozarts Spiel entzückt.

Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten.

Dagegen war Mozarts Urteil über Clementi (12. und 16. Januar 1782) streng und scharf[2]:

Der Clementi ist ein braver Cembalist, dann ist auch alles gesagt. Er spielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankömmt; seine Force sind die Terzenpassagen. Übrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack, — mit einem Wort ein bloßer Mechanicus.

Als später seine Schwester in Salzburg mit Clementischen Sonaten bekannt wurde, schrieb er ihr (7. Juni 1783)[3]:

Nun muß ich meiner Schwester wegen der Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt, wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Oktaven, und mit diesen bitte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzu-

[1] Selbstbiogr. S. 175f. [2] B II 152, 154. [3] B II 226f.

geben, damit sie sich dadurch ihre ruhige Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Serten und Oktaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) — so wird sie ein entsetzliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlattano, wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und spielt sie Allegro im $^4/_4$ Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesem hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringsten Vortrag noch Geschmack, viel weniger Empfindung[1].

Um dieses harte Urteil begreiflich zu machen, berichtet Berger, Clementi habe ihm gesagt, daß er in jener früheren Zeit sich vorzugsweise noch in großer brillierender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporierten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollen, edleren Stil im Vortrag durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepianos, deren frühere, mangelhafte Konstruktion ein gesangvolleres, gebundenes Spiel fast gänzlich ausgeschlossen, sich angeeignet habe. Dadurch erkläre sich Mozarts Urteil über Clementi einigermaßen natürlich, bemerkt Berger, da man bei der bekannten Redlichkeit und Geradsinnigkeit Mozarts nicht annehmen könne, daß irgendeine Nebenabsicht jenem Urteil die Richtung gegeben habe.

Eine sehr einflußreiche Persönlichkeit bei Hofe, auch in musikalischer Hinsicht, war der kaiserliche Kammerdiener Strack. Ihn galt es vor allem zu gewinnen. Am 3. November 1781 erzählt Mozart von einer Nachtmusik, die ihm zu seinem Namenstage am 31. Oktober bei der Baronin Waldstädten mit einer eigenen Komposition dargebracht worden sei. Er hatte sie auf den Theresientag (15. Oktober) für die Frau des Hofmalers Hickl geschrieben (K.-V. 375, S. IX. 13). „Die Hauptursache aber", fährt er fort, „warum ich sie gemacht, war, um dem Hrn. v. Strack, welcher täglich dahin kömmt, etwas von mir hören zu lassen und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig

[1] Das bezieht sich nicht sowohl auf die Sonate als auf die Prestissimo überschriebene Toccata.

geschrieben: sie hat auch allen Beyfall erhalten"[1]. Es gelang ihm auch, zu Strack in ein freundschaftliches Verhältnis zu kommen, „doch ist den Hofschranzen niemalen zu trauen" (23. Januar 1782). Als in Salzburg das Gerücht auftauchte, der Kaiser werde ihn in seine Dienste nehmen, antwortete er dem Vater (10. April 1782)[2]:

Die Ursache daß ich Ihnen nichts davon geschrieben, ist, weil — ich selbst kein Wort davon weiß. Daß auch hier die ganze Stadt davon voll ist und mir schon eine Menge Leute dazu gratuliert haben, ist sicher — und daß beym Kayser auch davon ist gesprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gerne glauben, — aber bis date weiß ich kein Wort. So weit ist es gekommen, daß es der Kayser im Sinn hat, und das — ohne daß ich deswegen einen Schritt gethan habe. Ich bin etwelchemal zum Hrn. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund ist) gegangen, um mich sehen zu lassen, und weil ich gerne mit ihm umgehe; aber nicht oft, um ihm nicht beschwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Absichten dabey; und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will — so muß er sagen, daß er nicht ein Wort von mir gehört habe, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich hier bleiben möchte, geschweige erst zum Kayser zu kommen. Wir sprachen nichts als von Musique. — Aus eigenem Triebe also und ganz ohn all Interesse redet er so vorteilhaft von mir beym Kayser. — Ist es so weit ohne mein Zuthun gekommen, so kann es auch so zum Schluß kommen. — Denn rührt man sich, so bekömmt man gleich weniger Besoldung — der Kayser ist ohnehin ein Knicker. — Wenn mich der Kayser haben will, so soll er mich bezahlen, denn die Ehre allein, beym Kayser zu seyn, ist mir nicht hinlänglich.

Joseph II. war, wie alle seine Vorgänger auf dem Habsburger Thron, ein gründlich gebildeter Musiker, der namentlich den strengen Satz liebte[3]; er war ein guter, in der italienischen Schule erzogener[4] Baßsänger, spielte daneben aber auch Viola, Cello und Klavier, auf dem er sich namentlich als Begleiter und Partiturspieler betätigte. In der Regel wurde bei ihm nach Tisch eine Stunde lang musiziert; dreimal in der Woche war größeres Konzert, zu dem Gaßmann, später Salieri, bisweilen auch Umlauf befohlen wurden. Zuhörer wurden nicht geladen, dagegen wirkte der Kaiser stets selbst mit. Abschnitte aus Opern und Oratorien wurden mit besonderer Vorliebe vorgetragen; mit den zur Aufführung bestimmten Opern pflegten der Kaiser und Erzherzog Maximilian sich auf diesem Wege bekannt zu

[1] B II 131 f. [2] B II 162. [3] S. o. S. 547. [4] AMZ XXIV 285.

machen[1]. Der Vortrag erfolgte meist vom Blatt, wobei der Kaiser seine besondere Freude hatte, wenn die Mitspieler recht in die Enge gerieten[2].

Diese bestanden für gewöhnlich nur aus einem Quartett von durchweg mittelmäßigen Leuten. Der erste Geiger Kreibich (Greibich) war zudem ein seltsames Gemisch von Ängstlichkeit und Aufspielerei und deshalb die Zielscheibe für alle Hänseleien des Kreises[3]. Neben ihm wirkten Woborzil[4], Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, besonders aber der Kammerdiener Strack, die Seele des Ganzen, der Cello spielte, die Musikalien verwaltete und niemals fehlen durfte. Seine Ausnahmestellung in der Gunst des Kaisers gab ihm natürlich auch in diesem Kreise das Übergewicht und einen großen Einfluß auf die Wahl der Stücke. Daß diese nicht auf die damals „Modernsten", Haydn und Mozart, fiel, kann man sich denken. Auch Joseph II. liebte Haydn, wenigstens den jungen, wegen seiner „Späße" nicht, wenn er auch später gerechter dachte[5]. Trotzdem ist es irrig, wenn man den Ausschluß jener beiden Meister von den Programmen der kaiserlichen Hauskonzerte lediglich dem Einflusse Stracks zuschreibt. Solch eine Puppe in der Hand seines Kammerdieners war Joseph II. doch nicht. Aber er selbst war wesentlich mit der italienischen Oper aufgewachsen und betrachtete, wie die ganze gebildete Welt damals, jedes Tonwerk vom Standpunkt der höfisch-aristokratischen Gesellschaftsmusik aus. In dieser Hinsicht ließen aber Haydn und besonders Mozart schon damals so manches zu wünschen übrig, man denke nur an Josephs II. Urteil über die „Entführung". Mozart stand also hier vor denselben Grenzen des Verständnisses, wie vorher bei seinem Salzburger Brotherrn, nur daß der Kaiser sich weit duldsamer und liebenswürdiger zeigte. Es verdient schon alle Anerkennung, daß er nicht, wie so manche Geschmackstyrannen alter und neuer Zeit, die neue Kunst einfach ablehnte, sondern, wenn auch mit Vorbehalt, zu Worte kommen ließ. Mag seine Idee des deutschen Nationalsingspiels auch wesentlich seiner Vernunft und nicht seinem

[1] AMZ XV 66. Reichardt, Mus. Monatschr. 1792, S. 57. AMZ XV 512 weiß von einer Arienkomposition des Kaisers zu berichten, zu der Mozart sich geäußert haben soll: „Die Arie ist wohl gut, aber der sie gemacht hat, doch viel besser." Die Geschichte ist erfunden. [2] Ein Beispiel dafür bei Mosel, Salieri S. 130 f. [3] Dittersdorf (Selbstbiogr. S. 177) erzählt eine Geschichte dieser Art. [4] Er war Konzertmeister in der deutschen Oper. [5] Pohl, Haydn II 112.

Herzen entsprungen sein, jedenfalls verrät sie einen weiten Blick und einen auch der Kunst gegenüber toleranten Geist. Es war unter diesen Umständen nur natürlich, daß Salieri der Mann seiner Wahl war. Auch an diesem Italiener hat die frühere Forschung und namentlich die Mozartbiographie viel gesündigt, indem sie ihn in falschem Nationalismus als bösartigen Intriganten, wenn nicht gar als unfähigen Musiker hinstellte. Tatsächlich war Salieri ein gutmütiger, wohlwollender und besonders auch wohltätiger Mann. Als Künstler stand er 1780, als er von einer längeren Reise in sein Heimatland nach Wien zurückkehrte, in der vordersten Reihe seiner Landsleute, und besonders schwer wiegt zu seinen Gunsten die Tatsache, daß ihn gleich darauf Gluck in seinen Kreis zog und durch die Überlassung des ursprünglich für ihn selbst bestimmten Calsabigischen Textbuches der „Danaiden" der Welt gewissermaßen als seinen Nachfolger vorstellte. Mit diesem Werke, das unter Beider Namen 1784 in Paris in Szene ging, geriet Salieri, wie vordem Piccinni, ins Fahrwasser des hohen Musikdramas. Damit war natürlich ein Abrücken von Mozart und seiner Kunst verbunden, das auch auf das persönliche Verhältnis beider Meister zurückwirken mußte. Gewiß war Salieri kein schlechthin neidischer Charakter, das beweist allein schon sein späteres Verhalten gegenüber Beethoven, sondern teilte im allgemeinen die Toleranz der meisten großen Italiener gegen ihre deutschen Kunstgenossen. Der Fall Mozart aber stellte seine Unbefangenheit auf eine besonders starke Probe. Seine überragende Größe ist ihm sicher bald zum Bewußtsein gekommen, sie hat ihn tatsächlich sein ganzes Leben hindurch beschäftigt, wie die vielen Klatschgeschichten zeigen, aber ohne daß er mit dieser ihm unheimlichen Erscheinung innerlich je fertig geworden wäre. Es war nicht allein das verschiedene Verhältnis beider zu Gluck, das jede innere Annäherung verhinderte, auch Mozarts glänzendes Virtuosentum, das ihm selbst versagt war, sowie die unbestreitbare Überlegenheit der „Entführung" über den „Rauchfangkehrer" machten dem Italiener den Deutschen immer wieder verdächtig. Trotzdem kam es zu keiner persönlichen Verstimmung[1]. Mozart war gegen alle Kunst-

[1] A. Hüttenbrenner, ein Schüler Salieris, erzählt nach dessen Mitteilungen (AMZ XXVII 797), daß Mozart oft zu Salieri kam, mit den Worten: „Lieber Papa (?), geben Sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek (?), ich will sie bei Ihnen durchblättern"; über diesem Studium habe er dann manchmal das Mittagsbrot versäumt.

genossen von freundlichem Entgegenkommen, „auch gegen Salieri, der ihn nicht leiden mochte", wie Frau Sophie Haibl, Mozarts Schwägerin, berichtete, und dieser war zu klug, um jenen sein Mißtrauen öffentlich fühlen zu lassen. Mozarts Anhang in Wien war freilich von Salieris Übelwollen überzeugt. Nach alledem war es kein Wunder, wenn Salieris Urteile über Mozart beständig zwischen Anerkennung und leidenschaftlicher Abneigung schwankten[1] und wenn er ihn auch in seinem äußeren Fortkommen gelegentlich seine Macht fühlen ließ. Als er nicht imstande war, der Prinzessin Elisabeth den gewünschten Klavierunterricht zu geben, hoffte Mozart von neuem: „er müßte sich nur bemühen mir mit jemand Anderm in dieser Sache Schaden zu tun — das könnte seyn! Übrigens kennt mich der Kayser; die Prinzessin hätte schon das vorige Mal gerne von mir gelernt." Statt seiner aber verschaffte Salieri die Stelle einem unbedeutenden Musiker namens Georg Summer (1791 Hoforganist), und Mozart tröstete sich mit dem geringen Gehalt von 400 fl., den jener bekam, der gehe allein schon bei den großen Umständen drauf, die die Unterweisung einer so hohen Dame mit sich brächte (12. Oktober 1782)[2].

So blieb Mozarts Stellung am Hofe nach wie vor schwankend. Zwar ließ es der Kaiser an Aufmunterungen nicht fehlen, unterlag aber dabei doch immer wieder anderen Einflüssen, die mit seiner eigenen Musikanschauung besser harmonierten, und war vor allem viel zu sparsam, um zu den Kapellmeistern, die er bereits besoldete, noch einen weiteren hinzuzuberufen.

Auch im Dienste des Fürsten Alois Liechtenstein, des Sohnes des regierenden Fürsten, dessen Einkünfte man auf 900000 Kaisergulden schätzte[3], winkte Mozart eine Aussicht. Der Fürst wollte eine Harmoniemusik bei sich einrichten, zu der Mozart die Stücke setzen sollte. Das wäre eine zwar bescheidene, aber sichere Stellung gewesen, und Mozart war entschlossen, nur auf Lebenszeit abzuschließen. Aber auch daraus wurde nichts[4]. Dagegen brachte ihm der Winter wenigstens einen Zuwachs an Schülerinnen, so das gleich zu nennende

[1] Anerkennende Urteile AMZ XXVII 412, 797. Rochlitz, Für Freunde der Tonk. IV 345 f. Dagegen berichtet Jahn I[4] 732 A. von Aussagen „glaubwürdiger Zeugen" aus späterer Zeit, nach denen sich Salieri in vertrautem Kreise äußerst abfällig und ungerecht über Mozarts Kunst ausgespochen habe. Eine Verteidigung Salieris bei Thayer AMZ 1865, 241 ff. [2] B II 194. [3] K. Nisbeck, Briefe I 272. [4] Die „Cantate komponiert für Herrn Fürsten Alois von Lichtenstein von W. A. Mozart" (K.-V. 242 Anh.) ist zweifellos unecht.

Fräulein Aurnhammer, die Gräfin Josepha Gabriele Palfy[1] und namentlich Frau Therese von Trattner, die Frau des Buchhändlers, die seinem Herzen offenbar am nächsten stand[2]; später kam noch die Gräfin Zichy hinzu, so daß für das Notwendigste gesorgt war. Im November 1781 kamen auch die sechs Violinsonaten heraus[3], und in der Fastenzeit, am 3. März, gab er ein Konzert, worin er auf den Rat der Gräfin Thun, Adambergers und anderer Freunde die besten Stücke des Idomeneo aufführte und sein altes Konzert in D dur (K.-V. 175, S. XVI. 5) mit einem neuen Schlußrondo (K.-V. 382, S. XVI. 28) versehen spielte. Das Rondo machte „großen Lärm", und als er es nach Salzburg schickte, bemerkte er dazu am 23. März 1782[4]: „Ich habe es besonders für mich gemacht und kein Mensch als meine liebe Schwester darf es mir nachspielen." Zum Schluß spielte er eine freie Phantasie, hauptsächlich Clementis wegen, der um dieselbe Zeit eine Akademie geben wollte und sich auf sein freies Phantasieren viel zu gute tat[5]. Auch in Akademien anderer und in Privatgesellschaften trat er öfters auf, so spielte er bei Aurnhammers das „Concert a Due (K.-V. 365) und eine Sonate in zweyen, die ich expreß dazu komponiert habe und die allen succès gehabt hat" (24. November 1781)[6]. Auch die Schülerinnen wurden nach dem

[1] Sie war eine Nichte des Erzbischofs Hieronymus, Mozart bat deshalb den Vater (4. Januar 1783), dies geheim zu halten, da er nicht wisse, ob man es gerne wissen lasse (B II 207). [2] Nottebohm, Mozartiana S. 131 erwähnt nach Äußerungen Konstanzes zwei „interessante Briefe über Musik" an sie, Niemetschek, Mozart S. 59 einen derartigen Brief. Erhalten hat sich davon leider nichts. Dagegen hat Mozart der Frau v. Trattner mit der Widmung der Phantasie und Sonate in Cmoll (K.-V. 457, 475) ein besonderes Denkmal gesetzt. [3] S. o. S. 871. In der Wiener Ztg. 1781, Nr. 98 werden angezeigt: „6 Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Violine von dem genugsam bekannten und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart op. 2, 5 fl." [4] B II 161. [5] Clementi verließ Wien Anfang 1782 wieder. [6] B II 136 f. Mozart erwähnt diese Sonate in seinem Briefe vom 15. Dezember 1781 nochmals (B II 140) als „Sonate auf 2 Klavier". Damit ist, wie Deiters (J II[4] 180) richtig bemerkt, die Vermutung Jahns, es handle sich um die vierhändige Sonate in D (K.-V. 381), hinfällig; auch stammt nach Deiters' Angabe die Jahreszahl 1784 auf dem Autograph der Sonate K.-V. 48 von Mozarts Hand. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist diese Sonate also schon 1781 komponiert worden, vgl. Schiedermair B II 370. WSF II 409 setzen sie ebenfalls ins Jahr 1781, aber offenbar durch ein Versehen in den Dezember. Noch einmal taucht sie in einem Briefe vom 9. Juni 1784 (B II 258) auf. Mit Schiedermair (B II 374) dabei an das Konzert K.-V. 365 zu denken, liegt kein Grund vor.

von S. Bach her ja sattsam bekannten Brauche der älteren Zeit mit Kompositionen bedacht, die in erster Linie Übungszwecken dienten. So wurden am 20. Juni 1781 Variationen für die Gräfin Rumbeck fertig gemacht[1], und vierzehn Tage darauf erwähnt Mozart in einem Briefe an die Schwester[2] drei „neue Arien mit Variationen" (darunter wohl K.-V. 359, 360, S. XVIII. 44, 45; das dritte Werk ist ungewiß).

So hatte er alle Hände voll zu tun und allen Grund, den schwesterlichen Vorwurf der Schreibfaulheit mit Nachdruck zurückzuweisen (13. Februar 1782)[3]:

Unser Vater, wenn er seine Kirchendienste und Du Deine paar Scolaren abgefertiget hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe schreiben, die ganze Lytaneien enthalten, aber ich nicht. — Ich habe meinem Vater schon letzthin meinen Lebenslauf beschrieben und ich will Dir ihn wiederholen. Um 6 Uhr früh bin ich schon allzeit frisirt, um 7 Uhr ganz angekleidet. Dann schreib ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen, dann esse ich, wenn ich nicht zu Gaste bin, wo man dann um 2 Uhr und auch 3 Uhr speist, wie heute und morgen bey der Gräfin Zichy und Gräfin Thün. Vor 5 Uhr Abends oder 6 Uhr kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Accademie daran verhindert; wo nicht, so schreibe ich bis 9 Uhr. — — Da ich mich wegen den vorfallenden Accademien und auch wegen der Unsicherheit, ob ich nicht bald da bald dort hin gerufen werde, auf das Abendschreiben nicht verlassen kann, so pflege ich (besonders wenn ich früher nach Hause komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu schreiben; da verschreibe ich mich öfters bis 1 Uhr — und dann wieder um 6 Uhr auf! — Liebste Schwester! wenn Du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater uud Dich vergessen könne, so — doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug, — der soll mich strafen, wenn ich es kann.

Auch kleine Geschenke schickte er den Seinen nach Salzburg, dem Vater eine Dose und ein Paar Uhrbänder, die er selbst vom Grafen Szapary erhalten hatte, der Schwester zwei Hauben „nach der neuesten Wiener Mod", von Konstanze Weber gearbeitet. Nach den alten Salzburger Freunden erkundigte er sich eifrig und wünschte vor allem noch als aktives Mitglied des dortigen Bölzlschießens (S. 489 f.) angesehen zu werden.

Daneben ruhte aber auch die Arbeit an der Oper nicht; sie war zwar durch die Gluckschen Opern und die dichterischen Veränderungen zurückgedrängt worden, sollte aber gleich nach Ostern gegeben werden

[1] B II 92. [2] B II 97. [3] B II 159.

(30. Januar 1782)[1]. Dann hören wir freilich nichts mehr davon bis zum 8. Mai, also nach Ostern, wo Mozart berichtet, daß er der Gräfin Thun den zweiten Akt „vorgeritten" habe[2]; am 30. Mai sollte der dritte folgen, und zugleich schreibt Mozart[3]: „Künftigen Montag werden wir die erste Probe machen. Ich freue mich recht auf diese Oper, das muß ich gestehen."

Diese Freude wurde allerdings durch allerhand Ränke, die gegen die Aufführung angesponnen wurden, merklich getrübt. Der Kaiser selbst mußte sie schließlich für den 16. Juli befehlen[4]. Aber der Erfolg war glänzend, das gedrängt volle Haus kargte nicht mit Dacaporufen, und die Wiederholungen des Werks waren in demselben Jahre noch so zahlreich wie bei keinem zweiten[5]. Mozart selbst berichtet über die zweite Aufführung ausführlich dem Vater (20. Juli)[6]:

Gestern ist meine Oper zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß gestern noch eine stärkere Kabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verzischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. — Meine Hoffnung war also das Schluß-Terzett; — da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, durch das fehlte auch der Dauer (Pedrillo) und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren; und wurde für dieß Mal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger, und sagte gleich, daß ich die Opera nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe (für die Sänger) zu machen. Im 2ten Act wurden die beyden Duetts wie das erste Mal, und dazu das Rondeau von Belmont: Wenn der Freude Thränen fließen usw. wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal; den Tag vorher konnte man keine gesperrte Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im 3. Stock, und auch keine Loge mehr. Die Opera hat in den 2 Tägen 1200 fl. getragen.

Im nächsten Briefe (27. Juli 1782) heißt es[7]:

Meine Opera ist gestern [am St. Annentag] allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ohngeacht der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freytag soll sie wieder seyn, ich habe aber dawider protestirt, denn

[1] B II 158. [2] B II 168. [3] B II 171. [4] Pohl, Haydn II 121. Haas S. XVIII. [5] „Die Entführung", lautet ein Bericht aus Wien in Cramers Magazin I, S. 352, „ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publikums, und des Verf. Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall." [6] B II 172 f. [7] B II 175.

ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es tut einem doch wohl, wenn man solchen Beyfall erhält.

Am 30. Juli aber wurde sie schon wieder gegeben, am nächsten Freitag auch, und das Theater „wimmelte allezeit von Menschen". Während Mozart daran war, das beliebte Werk für Harmoniemusik zu bearbeiten[1], kam von Salzburg der Auftrag, für die Haffnersche Familie (S. 504) eine neue Serenade zu schreiben. Aus alter Anhänglichkeit und dem Vater zu Liebe übernahm er den Auftrag, obgleich er sich entschließen mußte, die Nacht zu Hilfe zu nehmen und dem Vater Stück für Stück gleich nach der Vollendung zuzuschicken. Am 27. Juli schreibt er[2]:

Sie werden Augen machen, daß Sie nur das 1. Allegro sehen; allein — es war nicht anderst möglich, ich habe geschwind eine Nachtmusique machen müssen[3], aber nur auf Harmonie, sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können. Mittwoch den 31ten schicke ich die 2 Menuett, das Andante und letzte Stück; kann ich, so schicke ich auch einen Marsch — wo nicht, so müssen Sie halt den von der Hafnermusique (der sehr unbekannt ist) machen [K.-V. 249, S. X. 6]. Ich habe sie ex D gemacht, weil es Ihnen lieber ist.

Daß auch Mozarts Leichtigkeit im Schaffen ihre Grenzen hatte, beweist sein Notschrei am 31. Juli[4]:

Sie sehen, daß der Wille gut ist, allein wenn man nicht kann, so kann man nicht! Ich mag nichts hinschmieren — ich kann Ihnen also erst künftigen Posttag die ganze Sinfonie hinschicken.

Am 7. August schickte er einen kurzen Marsch[5] als letztes und bemerkte noch allgemein: „Das erste Allegro muß recht feurig gehen, das letzte so geschwind es möglich ist". Später ließ er sich diese Serenade nach Wien kommen, um sie in seiner Akademie aufzuführen, und zwar als „Sinfonie", d. h. ohne den Marsch und ohne das eine Menuett[6]. Am 15. Februar 1783 schrieb er dem Vater[7]: „Die neue

[1] „Sie glauben nicht, wie schwer es ist, so was auf die Harmonie zu setzen, daß es den Blasinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht", schreibt er am 20. Juli 1782 (B II 173). [2] B II 175. [3] K.-V. 388. [4] B II 176. [5] B II 179. Ob dieser Marsch K.-V. 408 oder 445 (S. X. 9, 21) war, ist nicht sicher zu entscheiden (vgl. Jahn I⁴ 738; WSJ II 410). [6] Das zweite Menuett war wohl auf besonderen Blättern geschrieben und wurde nicht aufbewahrt, da man es in Wien nicht brauchte. Für Wien wurden den beiden Eckſätzen noch Flöten und Klarinetten hinzugefügt. [7] B II 214.

Hafner-Sinfonie hat mich ganz surpreniert, denn ich wußte kein Wort mehr davon; die muß gewiß guten Effect machen". Er hatte über der Oper und seiner Herzensangelegenheit dieses Werk, das ihm doch so auf den Nägeln gebrannt hatte, völlig vergessen.

Der ersten Aufführung der Entführung folgten im Jahre 1782 noch 14 Wiederholungen[1], darunter eine am 8. Oktober zu Ehren des Großfürstenpaares, das damals auf der Rückreise wieder durch Wien kam. Mozart entschloß sich dabei, wie er am 19. Oktober dem Vater schreibt[2], „wieder an das Klavier zu gehen und zu dirigieren, teils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchestre wieder aufzuwecken, teils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen".

Sehr bezeichnend für den Geschmack des Kaisers ist das Urteil, das er über die Entführung fällte: „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart[3]!" Seine italienische Erziehung kam über die neue Orchesterbehandlung[4] nicht hinweg. Mozart aber entgegnete freimütig: „Grade soviel Noten, Ew. Majestät, als nötig sind"[5]. Andere hohe Herrschaften waren jedoch begeistert. Der hochgebildete Fürst Kaunitz[6], der sich dem Komponisten vorstellen ließ, blieb von da ab einer seiner wärmsten Gönner, und besonders erstaunt war Mozart, als Gluck eine besondere Aufführung der Oper durchsetzte, ihm vieles Artige darüber sagte und ihn den andern Tag sogar zu sich zum Essen einlud[7]. Die Oper hielt sich auf dem Spielplan, auch als das Nationalsingspiel zurückging, ja sie bildete am 4. Februar 1788 die letzte Vorstellung der deutschen Operisten[8].

Auch außerhalb Wiens wurde man auf das Werk aufmerksam. Der preußische Gesandte Baron Riedesel, der bekannte Reisende und Freund Winckelmanns, erbat sich von Mozart eine Abschrift der Partitur für eine Aufführung in Berlin, trotzdem dort die Andrésche Komposition desselben Textes bereits großen Beifall erhalten hatte, und stellte auch gleich ein angemessenes Honorar in Aussicht. Mozart

[1] Haas a. a. O. [2] B II 195. [3] Vgl. Niemetschek S. 34. [4] Vgl. seine Äußerung bei Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 176: „In seinen Theaterstücken hat er den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Akkompagnement übertäubt". [5] Ähnlich äußerte sich Cherubini gegen Napoleon, vgl. AMZ XXXVI 21. Hohenemser, Cherubini 1913, S. 205. [6] Über ihn vgl. Lange, Selbstbiogr. 98 f. Müller, Abschied 100 ff. Meyer, L. Schröder I 341, 343, 346. [7] B II 179. [8] Haas a. a. O. Dann erschien sie erst wieder am 23. September 1801.

hatte die Originalpartitur gleich nach der Aufführung seinem Vater geschickt, um ihn mit dem Werke bekannt zu machen, bis er es selbst würde hören können[1]. Jetzt bat er ihn, die Partitur in Salzburg kopieren zu lassen, und als der Vater über diese ganze Angelegenheit Bedenken äußerte, schrieb er ihm (5. Oktober 1782)[2]:

Ich war selbst bey Hrn. Baron von Riedesel, welcher ein charmanter Mann ist und versprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper schon beym abschreiben seyn wird) sie ihm zu Ende dieses Monats oder längstens zu Anfang Novembers zu liefern. Ich bitte Sie also zu sorgen, daß ich sie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarstem Herzen als einen Beweis Ihrer väterlichen Liebe verehre, so kann ich Ihnen nichts überzeugenderes sagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht sehr verbunden bin, daß er die Opera von mir und nicht vom Copisten begehrt hat [wie es in Italien Sitte war], von welchem er sie alle Stunde um baares Geld hätte haben können; — und überdieß wäre es mir sehr leid, wenn mein Talent mit einmal bezahlt werden könnte — besonders mit hundert Dukaten[3]! — Ich werde dermalen (nur weil es nicht nötig ist) niemanden nichts sagen; wird sie, wie ganz zuverlässig, (und welches mir auch das Liebste dabey ist) aufgeführt, so wird man es ganz sicher erfahren, mich aber deßwegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen schlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Opera zu schreiben geben, wenn ich nur will; — welches letztere ich aber schwerlich wollen werde. Denn — ich werde eine Opera schreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zuzusehen, wie das Theater in 14 Tägen dadurch viermal so viel gewinnt; — sondern ich werde meine Opera auf meine Unköſten aufführen, in drey Vorstellungen wenigstens 1200 fl. machen, — und dann kann sie die Direction um 50 Dukaten haben; wo nicht, so bin ich bezahlt und kann sie überall anbringen. Übrigens hoffe ich, werden Sie noch niemalen einige Spur von Neigung zu einer schlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muß keinen schlechten Kerl machen, — aber auch keinen dummen, der andern Leuten von seiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekostet hat, den Nutzen ziehen läßt und allen fernern Anspruch darauf aufgiebt.

Aber der mißtrauische Vater hatte mit der Kopie gezögert; erst ziemlich später, als Mozart bereits dem Gesandten notgedrungen den

[1] Es geschah erst 1784 in Salzburg. [2] B II 191 f. [3] Auch diese Summe scheint außerordentlich erhöht zu sein; wenigstens schrieb Schröder an Dalberg (22. Mai 1784); „Mozart hat für die Entführung aus dem Serail 50 Ducaten bekommen; unter diesem Preis wird er wohl keine componieren." Im allgemeinen waren allerdings 100 Dukaten das gewöhnliche Honorar für eine Oper (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 178).

Grund der Verzögerung mitgeteilt hatte, gelang es, in Salzburg eine Kopie herstellen zu lassen.

In Prag wurde die Entführung 1783 mit dem größten Beifall gegeben[1]. Niemetschek berichtet[2]:

Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben, aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen — alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente.

Im selben Jahre 1783 gelangte die Oper nach Mannheim[3], Frankfurt a. M. (mit Aloysia Lange)[4], Bonn[5] und Leipzig[6], 1784 nach Salzburg und Schwedt[7], 1785 nach Kassel[8], 1787 nach Breslau[9] und Coblenz zur Eröffnung der dortigen Bühne[10], nach Berlin erst 1788[11] und nach Stuttgart, wo sie die Mitbewerberschaft der Entführung von Chr. L. Dieter 1784 und J. H. Knecht 1790 zu bestehen hatte, erst 1795[12]. Der Erfolg war auch in Norddeutschland groß, obwohl er sich mit dem der Hillerschen Singspiele nicht messen konnte. Selbst kleinere Bühnen bemächtigten sich des Aufsehen erregenden Werkes. So erzählte der Schauspieler Hasenhuth von einer merkwürdigen Aufführung in Baden durch die Truppe des Direktors Wilhelm 1783 oder 1784, worin der des Bratschenspiels kaum kundige Hasenhuth selbst die Bratsche übernehmen mußte[13]. Da habe sich plötzlich ein kleiner Mann aus dem Publikum zu ihm gesetzt und mitgespielt. Als er Hasenhuths Stümperei nicht mehr aushalten konnte, habe er am Schluß der Ouvertüre die Bratsche zornig weggeworfen und sei mit dem Rufe: „der Herr ist ein wahrer Krauteſel!" davongelaufen. Da die Oper aber sehr gefiel, so habe Wilhelm seinen Leuten ein Festessen gegeben und dazu auch Mozart eingeladen,

[1] B II 239. Cramer, Magaz. I 999. Prochazka, Mozart in Prag S. 18 f. [2] S. 23. [3] Koffka, Iffland und Dalberg S. 136. [4] E. Valentin, Gesch. d. Mus. in Frankfurt a. M. 1906, S. 257. [5] Thayer, Beethoven, I, 2. A., S. 76. [6] Raisonnierendes Theaterjourn. v. d. Leipz. Michaelismesse 1783, S. 32 f., vgl. B II 239. [7] Berl. Litt.- u. Theaterzeitg. 1784, II 160. [8] Lymker, Gesch. d. Theat. u. d. Mus. in Kassel S. 316. [9] M. Schlesinger, Gesch. des Breslauer Theaters 1898, I 72. [10] Dominicus, Coblenz S. 73. [11] L. Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin 1852, S. 223. [12] R. Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater 1908, S. 100. W. Preibisch SIMG X 457. [13] Ant. Hasenhuths Leben S. 94 f.

dessen Anwesenheit in Baden ihm gemeldet worden war. Entsetzt habe Hasenhuth seinen Mitspieler vom Bratschenpult erkannt, der aber habe ihn mit gutem Humor beruhigt: „Ich war neulich wohl ein wenig unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falsche Kratzen aushalten können!"

Auch die zünftige Kritik spendete dem Werke fast einstimmig hohes Lob[1]. Finanziell kam freilich bei allen diesen Aufführungen außerhalb Wiens kaum etwas für Mozart heraus, selbst des Ertrages, den ihm ein rechtzeitig veröffentlicher Klavierauszug hätte bringen können, ging er dank seiner geschäftlichen Sorglosigkeit verlustig.

„Nun ist geschehen, was ich meinem Sohne vorgesagt habe", schrieb Leop. Mozart seiner Tochter (16. Dezember 1785)[2]. „Die Entführung ist bereits im Klavierauszug in Augsburg beym Buchhändler Stage heraus für 7 fl. und weiß nicht wieviel Kreuzer. Es ist vom Hrn. Canonicus Stark fürs Klavier ausgezogen — und auch in Mainz gestochen und mit vielen Lobserhebungen des berühmten Hrn. von Mozart in den Augsb. Zeitungen ausposaunt. Hat Torricella [in Wien, der ihn stechen sollte] schon vieles daran gestochen, so hat er großen Schaden, und Dein Bruder hat die Zeit verloren, 2 Acte zu schreiben, die bis zum 3ten fertig waren[3]."

Wie den Briefen, so merkt man auch den Kompositionen aus dieser ersten Wiener Zeit bis zur Entführung, diese eingeschlossen, das frohe Gefühl der Erlösung von langem Drucke an. So stolz, selbstbewußt und schwungvoll hatte Mozart schon lange nicht mehr, die Münchner Idomeneo-Episode vielleicht ausgenommen, seinem Genius die Zügel schießen lassen. Es ist aber nicht allein der daseinsfrohe Grundzug seines Wesens, der hier mit Macht durchbricht[4], vielmehr zeigen Werke wie die große Bläserserenade in C moll, eine der bedeutendsten Schöpfungen Mozarts überhaupt, daß auch die andere Seite seines Wesens, die düstere und wild leidenschaftliche, damals nach vertieftem Ausdrucke rang. Stilistisch wirken die französischen Eindrücke noch fühlbar nach, daneben machen sich aber mehr und

[1] Ausführliche lobende Besprechungen gaben Cramers Magazin für Musik II 2, S. 1056 ff. und B. A. Weber in Knigges dramaturg. Blättern 1788 II, S. 21 ff. Beide Journale fanden sich in Mozarts kleiner Büchersammlung. [2] B IV 309. [3] Von Mozarts Klavierauszug sind noch ein paar Bruchstücke der Arien Constanzes (11) und Blondchens (12) in seiner Handschrift erhalten. Der gestochene Klavierauszug des ersten Aufzugs wurde angezeigt Wien. Ztg. 1785, Nr. 98 Anh. [4] So charakterisieren diese Zeit WSF II 409.

mehr Einflüsse seiner neuen Wiener Umgebung geltend, bis sich beiden mit der Bekanntschaft mit van Swieten in der nächsten Reihe ein drittes, besonders wichtiges Vorbild beigesellt, das der norddeutschen Schule Ph. E. Bachs und in Verbindung damit der Kunst S. Bachs und Händels.

Die beiden hier an erster Stelle zu nennenden Werke, die Serenaden in Esdur und Cmoll (K.-V. 375, 388, S. IX. 13, 14), sind beide Bläserwerke, wie sie bei derartigen „Nachtmusiken" im Freien besonders beliebt waren. In der Regel waren es sechs Instrumente, je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte, häufig traten aber auch noch zwei Oboen dazu[1]. In der Esdur-Serenade wurden die Oboen später, offenbar im Juli 1782, hinzugefügt, was man dem hervorstechenden Klarinettenklang auch in der neuen Form noch deutlich anmerkt. Die Cmoll-Serenade ist von Anfang an achtstimmig besetzt gewesen. Beiden Werken gemeinsam ist eine starke Veränderung des Serenadencharakters, der im zweiten geradezu umgestürzt wird. Aber auch die Esdur-Serenade beginnt zwar fast aufdringlich im alten Serenadenton, aber schon der — bezeichnenderweise wiederholte und erweiterte — Nachsatz biegt ins Höchstpersönliche um: dieses Ständchen begnügt sich nicht mehr mit der üblichen, teils lärmenden, teils scherzhaften Huldigung, es schickt daneben feurige und schmachtende Blicke zu den Fenstern empor, ja sogar Seufzer, die in Generalpausen vergeblich auf Antwort zu warten scheinen. Der ganze erste Satz besteht aus einem beständigen Wechsel zwischen dem alten Ständchenton und jener individuellen, romantischen Weise, deren Hauptvertreter das geistvoll eingeführte Seitenthema in Bmoll ist. Höchst eigentümlich ist, daß dieses Thema bei der sonst regelmäßig verlaufenden Reprise durch ein ganz neues, serenadenhaftes ersetzt wird, als wäre es genug des Schwärmens; die Seufzer freilich, die jenes erste Seitenthema beschlossen haben, hängen sich ganz unvermutet auch dem neuen an. Die Durchführung ist sehr knapp, doch thematisch, sie schlägt beide Grundstimmungen an, aber beide Male kommt die Entwicklung schon nach ein paar Takten auf einer Fermate ins Stocken. Ähnlich

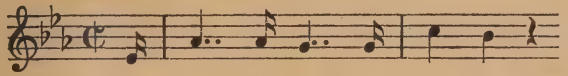
[1] Diese achtstimmige Besetzung bildete die Tafelmusik z. B. bei Kaiser Joseph und dem Kurfürsten von Köln, sie findet sich auch bei einem Berliner Hoffest von 1791 (Mus. Corresp. 1791, S. 366). Vgl. dazu die Tafelmusik im zweiten Finale des Don Giovanni und das Ständchen in Così fan tutte, die beide treue Bilder damaliger Musikbräuche darstellen.

bringt auch die Coda zwar zunächst mit großem Pomp das erste Serenadenthema, läßt aber dann alles schließlich in einem vielsagenden Oboenseufzer verhallen, als flöge noch ein letzter, verstohlener Abschiedskuß empor. Wer Mozart zu den Hauptahnherrn der Romantik zählt, mag sich mit Fug auf den langsamen Satz berufen, der gleich allen andern nach altem Suitenbrauch in der Haupttonart Es dur steht. Das ist eine Liebesszene voll überströmender Empfindung, ein holdes, verschwiegenes Geflüster, und ganz unverkennbar ist auch der Naturton, der dabei anklingt. Eingerahmt wird dieser Satz von zwei Menuetten, die sich (namentlich das zweite) stark der Weise J. Haydns nähern[1], auch sind die Hauptsätze und im ersten auch das Trio voll dreiteilig. Das Schlußrondo kehrt mit seinem volkstümlichen Hauptthema Haydnschen Stiles vollständig auf den Boden der alten Serenade zurück. Von gutem Humor sind dabei namentlich auch die beiden, thematisch verwandten Seitensätze[2], und besonders geistvoll ist die Art, wie Mozart darnach wieder in sein Hauptthema zurückkehrt.

Bei dem zweiten Werke ist schon die Tonart höchst auffallend. Eine Serenade in Moll ist eigentlich ein Widerspruch in sich, wenigstens für damalige Begriffe, für die ein Ständchen ein Fest der Lebensfreude war, und auch Mozart hat kein zweites Mollstück dieser Art geschrieben. Ein ungleicheres Zwillingspaar ist kaum je zur Welt gebracht worden, als die Haffnermusik und diese merkwürdige Serenade, die alles eher ist als eine landläufige Nachtmusik. Es ist, als hätte der Haffnersche Auftrag, der Mozart zu so raschem, überstürztem Arbeiten im Dienste der herkömmlichen Kunst zwang, automatisch auch jene andere Seite seines Wesens erschlossen, die die Gesetze ihres Schaffens nicht mehr von den Menschen empfangen will, sondern von sich selbst. Das Hauptthema des ersten Satzes trägt allein schon durch seine ungewöhnliche Länge von 22 Takten Ausnahmecharakter. Ein finster sich emporreckendes Unisono mit dem schauerlichen Septimensprung des vierten Taktes, der als wahres Kainszeichen auch später immer wiederkehrt, ein müdes, banges Sichemportasten in Synkopen, ein neuer, wilder Ausbruch der Leidenschaft und zum Schlusse hoffnungsloses Ent-

[1] Sie sind dem Autograph nur in Abschriften beigelegt, auch ist die Foliierung geändert, sodaß Nottebohm R. B. S. 12 annimmt, sie hätten ursprünglich gar nicht zu der Serenade gehört. [2] Das Thema des zweiten, das dann kontrapunktisch verarbeitet wird, gibt sozusagen die Erklärung des Beginns des ersten mit seinem scheinbar unmotivierten Hornsignal.

sagen — es mag der damaligen Hörerschaft bei diesem Thema recht seltsam ums Herz geworden sein. Ein verzagtes calando scheint den Eintritt des Seitenthemas vorzubereiten, aber er wird durch den wie mit Geierkrallen zupackenden Trugschluß jäh unterbunden. Alle bösen Geister werden aufs Neue entfesselt und toben, unbekümmert um das hilflose Flehen der Oboe, ihre Wut in einem dämonischen Unisonomotiv in Anapästen aus. Erst nachdem alles still geworden ist, findet die Oboe nach längerem Tasten den Weg ins Seitenthema. Gewiß gibt dieser gleichfalls sehr breit angelegte Gesang helleren Empfindungen Raum. Aber von einer harmlosen Fröhlichkeit im alten Serenadenstil ist auch hier keine Rede, das lehrt sowohl die Melodik als die sechstaktige rhythmische Gliederung. Alsbald regt sich denn auch in dem echt Mozartschen Kraftmotiv:



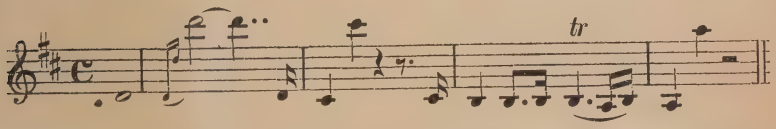
der alte Trotz wieder. Die einzige Folge jenes Lichtblicks ist das Fehlen jenes Zusatzes finsterer Verzweiflung, doch hat der Aufschwung der Schlußgruppe immerhin noch etwas Krampfhaftes und Betäubendes. Die Durchführung beginnt in scharfem Stimmungsumschlag zunächst wieder mit einem neuen, versonnenen Gedanken; die scharf daraus hervorblitzenden Sforzati verraten freilich nichts Gutes. Tatsächlich bricht diese merkwürdige Partie schon nach zwölf Takten auf einer vielsagenden Taktpause ratlos ab. Und nun folgt der Höhepunkt des ganzen Satzes: ein schauerlicher Rückfall in die alte Verzweiflung; von jenem Septimenmotiv des Hauptthemas, das jetzt in Engführungen durchgeführt wird, kommt die Entwicklung überhaupt nicht mehr los. Im wildesten Aufruhr der Gefühle endet die Durchführung auf Grund eines früheren Nebenmotivs schließlich auf dem grellen, verminderten Septakkord von Cmoll mit folgender Generalpause! Das ist das erschütternde Ergebnis dieses Seelenkampfes, das schon auf den letzten Mozart vorausweist: Verzichten und dem Kampfe Stand halten bis zum letzen Ende. So tritt auch die Reprise in ein neues Licht; bezeichnend für Mozart ist, daß jetzt auch das Seitenthema, gleich den meisten seinesgleichen in Mozarts Mollsätzen, in Moll auftritt und damit eigentlich erst sein wahres Gesicht entschleiert. Das Andante trägt schon in seinem Hauptthema einen Zug stillen Leidens, der namentlich in der Durchführung ein rührendes Gepräge

annimmt; besonders schön wirkt in diesem Satze die Zwiesprache einzelner Instrumentengruppen. Das Menuett greift gleich so manchen Beethovenschen Scherzi auf die Stimmung des ersten Satzes zurück. Sein Trio bringt nach J. Haydns Vorbild einen Kanon al rovescio und zwar in doppelter Führung; es steckt etwas seltsam Unstetes und Flüchtiges in diesem beständigen Sichjagen der vier Stimmen (mezza voce!)[1]. Der letzte Satz (Allegro) besteht aus Variationen über ein Thema von ganz ausgeprägtem Mollcharakter[2], den die ersten vier Variationen, jede nach ihrer Art, näher auslegen und steigern, die erste und vierte nach der trotzigen und leidenschaftlichen, die zweite und dritte (mit den echt Mozartschen Synkopen und dem dissonierenden Zusammenstoßen der Vorhalts- und Hauptnoten) nach der dämonischen Seite. Mit einem Hornmotiv, das später in den Trompeten in einer berühmten Stelle des Sextetts im Don Giovanni wiederkehrt, beginnt die fünfte Variation in Esdur, einer der wenigen Lichtblicke in dem düstern Grundton des Werkes. Die Hörner suchen diesen „schönen Augenblick" auch festzuhalten, aber die Klarinetten wenden jenes Motiv unvermutet nach Moll, und ebenso plötzlich stehen wir wieder mitten in dem aufs Neue leicht variierten Thema drin, eine Stelle, die in ihrer Einfachheit die Hand des Meisters und speziell Mozarts verrät. Und nicht minder genial ist die sechste Variation, in der das Thema schon in ganz Beethovenscher Weise durch Verwischung aller seiner melodischen Umrisse sozusagen zum Schatten seiner selbst wird und schließlich auf einem Orgelpunkt zusammensinkt. Eine beklemmende Stille folgt, da steht plötzlich das Thema, jetzt in strahlendem Cdur, vor uns[3]. Es ist, als erinnerte sich Mozart noch in letzter Stunde daran, daß sein Werk ja eigentlich eine Serenade sein und den Hörer mit freundlichen Eindrücken entlassen sollte. Daher kommt es denn, daß dieser Aufschwung des Schlusses mehr äußerlich angefügt als innerlich motiviert ist: nach dem vorhergegangenen düsteren Gefühlsverlauf klingt das Lächeln am Ende etwas konventionell.

[1] Oboen und Fagotte führen je einen zweistimmigen Kanon aus, wobei die antwortende Stimme die Melodie der Vorgängerin in umgekehrten Intervallen wiedergibt. [2] Vgl. die feine Analyse von A. Heuß ZIMG VII 179 ff. [3] Die „unheimliche" Auffassung des Dur (Heuß S. 180), die sicher in Mozartschen Mollstücken oft ihre Berechtigung hat, ist meinem Empfinden nach hier doch nicht am Platze.

Mozart hat offenbar selbst den Eindruck gehabt, daß dieses Werk für eine Nachtmusik viel zu ernst sei. Das mag mit der Grund gewesen sein, warum er es, wohl vor 1784, zu einem Streichquintett (K.-V. 406, S. XIII. 2) umgearbeitet hat; dabei erfuhren die Mittelstimmen, Begleitungsfiguren u. dgl. leichte Änderungen, der Gedankengehalt im allgemeinen wurde nicht angetastet. Daß dabei klanglich ungemein viel verloren ging, ist Mozart selbst natürlich nicht verborgen geblieben.

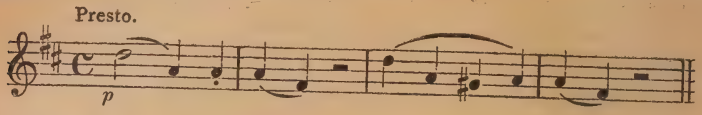
Weit mehr Serenadencharakter trägt die später durch Weglassung des Marsches und des einen Menuetts zur Sinfonie erhobene Haffnermusik (K.-V. 385, S. VIII. 35). Sie beweist besonders in ihrem ersten Satz aufs neue Mozarts großen Respekt vor der Haffnerschen Familie. Ihr auffallend breit ausholendes Thema:



beherrscht nach Haydns Art den ganzen Satz, ein zweiter Gedanke kommt daneben überhaupt nicht auf. Das Thema durchwandert alle Stimmen, bald in vollem Festglanz, bald in heimlichem Geflüster, und gibt zu einer reichen Entfaltung kontrapunktischer Künste Anlaß. Einzelne dieser Kontrapunkte, wie z. B.

mischen dem heitern Grundton wehmütige Züge bei. Eine kurze Coda mit einem aus der Schlußfuge der Cdursinfonie bekannten Motiv beschließt den energischen Satz. Wie dieser in der thematischen Einheit auf Haydn, so weist das Andante auf Wien im allgemeinen hin: ein behagliches, marschartig daherschlenderndes Thema wird von allerhand flüsternden und kichernden Nebengedanken abgelöst; in ihnen, wie den kleinen Trillerchen und den plötzlichen Forteschlägen, wirken offenbar Eindrücke aus Natur und Alltagsleben nach. Auch das Menuett ist in seiner Knappheit und Frische, sowie in dem Liederton seines Trios, der zu Beginn des zweiten Teils eine echt Mozartsche, innige Färbung erhält, ein unverfälschtes Wiener Erzeugnis. Im Finale

tritt zunächst ganz unverhohlen der Osmin der Entführung auf den Plan:

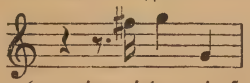


Dann geht es vermittelst einer serenadenhaften Partie von etwas umständlichem, festlichem Lärm in das Seitenthema hinüber, das deutlich die Züge J. Haydns trägt, und ganz Haydnisch ist auch in der Durchführung das schon nach wenigen Takten erfolgende Auftreten des Hauptthemas in der Grundtonart, sodaß sich der Zuhörer um die Durchführung betrogen glaubt, eine Täuschung, die Mozart diesmal noch dadurch verstärkt, daß er dem Hauptthema auch noch das Seitenthema folgen läßt[1]. Und Haydnisch ist endlich auch die lange und in ihrem romantischen Anfang äußerst vielsagende Coda.

Die in diesen Werken sichtbare Rückkehr zum Wiener Instrumentalstil, die in der Thematik und besonders in der Wiederaufnahme der thematischen Arbeit statt der Schobertschen Phantasiedurchführungen besteht, ist mehr oder minder auch den übrigen Instrumentalkompositionen dieses Abschnittes zu eigen. So namentlich den vier Violinsonaten in Fdur, Gdur und Esdur (K.-V. 376, 377, 379, 380, S. XVIII. 32, 33, 35, 36). Nur die letzte macht mit ihrer Durchführung, die nach älterer Art neue Gedanken einführt und sich in leidenschaftlichen harmonischen Sequenzen ergeht, eine Ausnahme, sie könnte darum zeitlich zuerst entstanden sein. Auch das Andante, das diesem kräftig pathetischen und virtuosen Satz folgt, bringt in seiner Durchführung einen neuen, seltsam spannenden Gedanken, der schließlich in einen überraschenden Ausbruch eines finsteren und strengen Pathos ausmündet — es ist der Höhepunkt jener schmerzverhüllten Stimmung, die diesen Gmollsatz zu einem der ergreifendsten Trauerstücke des ganzen Bandes macht. Das den Bann lösende Schlußrondo, inhaltlich der leichteste Satz des Werkes, ist typisch für Mozarts damalige Behandlung der Form: breite, mehrgliedrige Themen, das erste Seitenthema in der Dominante, wie beim Sonatensatz, das zweite, diesmal in Moll, ebenfalls breit ausholend und in seinem leidenschaftlichen Trotz auf den Mittelsatz zurückweisend; schön ist die zögernde Art, wie hier der Rückweg ins Hauptthema gefunden wird.

[1] Vgl. dazu die Serenade K.-V. 185 (S. 386).

Eng verwandt mit dieser Sonate ist die in Fdur (K.-V. 376), nur daß sie einen intimeren und freundlicheren Charakter trägt. Auch sie beginnt die Durchführung ihres ersten Allegros mit einem neuen, kindlich rührenden Thema, das, wie schon früher[1], fast wie das ideelle Seitenthema des Ganzen klingt, und führt dann das Idyll unter geistreicher Verarbeitung eines Nebenmotivs mit großer Steigerung in die Reprise zurück. Der Mittelsatz, ein Gebilde voll schwellender Liebessehnsucht, ist ein vollendetes Beispiel für die nunmehr von Mozart erreichte Kunst des Dialogisierens beider Instrumente; wie selbstverständlich nehmen sie sich den schönen Gesang vom Munde, und auch wo das eine das andere zu begleiten hat, führt es die Begleitung seiner Eigenart gemäß selbständig aus[2]. Das Schlußrondo mit seinem flotten Wiener Marschthema, dem sich am Schluß noch ein überraschender Juchzer anhängt, gleicht im Bau dem in Esdur, nur ist es reicher und mannigfaltiger gegliedert.

Die beiden übrigen Sonaten in F- und Gdur (K.-V. 377, 379) haben die freiere Anordnung der Sätze nach französischem Muster gemein; beide enthalten Variationen, die in dieser Zeit bei Mozart überhaupt eine große Rolle spielen, die erste außerdem noch ein Tempo di Minuetto als Schlußsatz. Die zweite nähert sich der Suite auch darin, daß sie keinen Tonartenwechsel kennt, sondern zwischen zwei Gdursätze einen Gmollsatz einschiebt. Inhaltlich bilden beide den Höhepunkt der ganzen Reihe. Ein in seiner feurigen Energie hinreißendes Stück ist der erste Satz der Fdursonate, mit seiner straffen Einheitlichkeit zugleich ein treffliches Beispiel für das neue Stilideal, dem sich Mozart in Wien zuwandte: die drängende Triolenbewegung setzt keinen Takt aus und läßt einen Gegensatz zwischen Haupt- und Seitenthema gar nicht aufkommen. Die streng thematische Durchführung weist auch insofern auf den späteren Mozart hin, als sie ein rhythmisches Nebenmotiv  plötzlich in den Vordergrund stellt. Die Reprise aber tritt nicht, wie früher so oft, unerwartet aus dem Nebel hervor, sondern bildet den Höhepunkt eines gewaltigen Anlaufs, der auch das Hauptthema gleich verändert: für seinen ursprünglichen zweiten Teil (mit dem Seufzer) ist jetzt kein Platz mehr, statt

[1] S. 867. [2] Man vergleiche schon am Anfang die flüsternde Begleitfigur der Geige mit der gleich darauf folgenden des Klaviers.

dessen erscheint eine unruhige Stelle aus der Durchführung wieder. Der Variationensatz[1] bildet in mehr als einer Hinsicht das Seitenstück zum Finale der Cmollserenade, vor allem in dem streng festgehaltenen Mollcharakter seines Themas, dessen Erregung durch die echt Mozartsche Synkope noch erhöht wird. Und wiederum wird dieser Grundcharakter in den ersten vier Variationen in stetig zunehmendem Maße gesteigert: die vierte Variation bildet mit ihrem wildhämmernden Begleitmotiv den Höhepunkt des Ganzen (vgl. auch die schneidende chromatische Stimmführung im 2. Teil). Daß die folgende Durvariation mit ihrer kindlichen Unschuld nicht als Befreiung von dem Banne gedacht ist, beweist die letzte Variation (Siciliana[2]), denn hier schlägt die Stimmung geradezu ins Schauerliche um. Man vergleiche dazu nur die Dynamik mit ihrem unmittelbaren Nebeneinander von Piano und explosivem Forte, das man freilich nicht mit der Davidschen Bearbeitung durch Crescendos verwischen darf. Die tief empfundene Coda, einer der schönsten Epiloge, die Mozart geschrieben hat, läßt den Schmerz schließlich in voller Hoffnungslosigkeit verhallen. Auch das Finale, eigentlich ein Rondo mit zwei aufeinanderfolgenden Seitensätzen, hat trotz seiner Lieblichkeit einen wehmütigen Zug; nach dem Nachtbilde der Variationen verzichtete Mozart auf eine Rückkehr zu der aktiven, kräftigen Stimmung des ersten Satzes, an die nur der erste Mittelsatz vorübergehend anklingt. Der Satz ist wohlweislich nur »Tempo di Minuetto« überschrieben und von einem wirklichen Tanze weit entfernt. Von besonders poetischer Wirkung ist wiederum die Coda mit dem immer wieder hinausgeschobenen Schluß und dem sanft verschwebenden Hauptthema.

Bei der zweiten Sonate könnte man über ihre Grundtonart im Zweifel sein. Ist sie Gmoll und sind die beiden Dursätze nur zur Vorbereitung und Lösung bestimmt, oder ist der Mollsatz nur eine finstere Episode in seiner hellen Umgebung? Wer Mozart überhaupt und diesen Gmollsatz im Besondern kennt, wird sich für den Mollsatz als Kernstück der Sonate entscheiden. Es gibt wenig Stücke, in denen Mozart eine explosive Leidenschaft in so kurze und knappe Form gebannt hätte. Wo ist die frühere italienische Redseligkeit geblieben? Selbst die Durchführung ist auf ein paar Takte zusammengedrängt, und um so stärker wirken die bescheidenen, aber vielsagenden Erweite-

[1] A. Heuß a. a. O. S. 181.

[2] Das Thema kehrt im Finale des Dmoll-quartetts (K.-V. 421) wieder.

rungen in der Reprise. Der Vorgang des Gdur-Adagios mit seinem prachtvollen Gesang erinnert an die alte italienische Sonate, der Variationenschluß an die Franzosen. Auf einem volkstümlichen Thema aufgebaut sind diese Variationen das heitere Seitenstück zu dem entsprechenden Satze der Fdursonate. Das Prinzip, das ihnen zugrunde liegt, ist dasselbe: Steigerung des Grundcharakters des Themas[1]. Mozart hat diesmal auch eine langsame Variation eingefügt: wie in der Adursonate für Klavier ist es ein reich verzierter Gesang des Klaviers, ein Probestück für den „cantablen" Vortrag des Spielers; die Violine begleitet gitarrenartig in gebrochenen Pizzikatoakkorden. Darnach kehrt nach älterem Brauch das Thema Allegretto wieder, worauf eine Coda den liebenswürdigen Satz ausklingen läßt.

Was aber diese Sonaten außer ihrem bedeutenden Gehalt noch besonders auszeichnet, ist die vollendete Harmonie zwischen dem poetischen und dem konzertanten, virtuosen Element. An die ältere Zeit erinnert nur noch der Titel „Sonaten für Klavier mit Begleitung einer Violine." Tatsächlich ist von einer Begleitung im Sinne einer Unterordnung der Violine keine Spur mehr vorhanden. An beide Spieler werden dieselben technischen Anforderungen gestellt, beide haben denselben Anteil an der Verarbeitung des Gedankenmaterials. Neben der älteren, einfachen Art des Konzertierens, der Übernahme eines ganzen Themas auf das andere Instrument, steht die Verteilung einer und derselben Melodie auf beide Instrumente in kurzem Wechsel (s. o.) und namentlich eine geistvoll dialogisierende Art in leichten Imitationen, die sich besonders in den beiden Variationensätzen kundgibt. Zu strengeren kontrapunktischen Bildungen kommt es nicht, nur einzelne kurze Ansätze tauchen auf, allerdings mit großer poetischer Wirkung, wie z. B. die Vorhalte der Geige im Seitenthema des ersten Satzes von K.-V. 376 oder in der Mollvariation von K.-V. 379. Dazu gesellt sich ferner noch eine Anzahl klanglicher Reize, wie der Vortrag derselben Melodie durch beide Instrumente in Oktaven, die liegenden Stimmen (besonders schön gleich am Anfang von K.-V. 376), die Ausnützung der Register u. dgl. Die Freude an virtuosem Glanz ist

[1] Bemerkenswert ist, daß die Molltrübung zu Beginn des zweiten Teiles erst in den Variationen auftaucht, so gleich in der ersten (für Klavier allein), die mit ihrer ausdrucksvollen Figuration und der selbständigen Mittelstimme ein lehrreiches Beispiel dafür ist, was unter den Händen eines Meisters aus der alten „melodischen" Variation werden kann.

zwar stärker als in den vorhergehenden Werken, tritt jedoch noch nicht mit den späteren großen Ansprüchen auf. Virtuose Temperamentsausbrüche wie im Finale der A dur sonate (K.-V. 526) und später bei Beethoven, suchen wir hier noch vergebens. Die Anzeige dieser sechs Sonaten traf das Richtige mit den Worten[1]:

Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art; reich an neuen Gedanken und Spuren des großen musikalischen Genies des Verfassers, sehr brillant und dem Instrument angemessen. Dabei ist das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, so daß diese Sonaten einen ebenso fertigen Violin- als Clavierspieler erfordern. Allein es ist nicht möglich, eine vollständige Beschreibung dieses originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müssen sie selbst erst durchspielen und alsdann werden sie erfahren, daß wir nichts übertrieben haben.

Ein ausgesprochenes Virtuosenstück ist dagegen die Sonate für zwei Klaviere in D dur (K.-V. 448, S. XIX. 8), die an technischen Ansprüchen hinter keinem Klavierkonzert zurücksteht. Von Anfang an auf einen festlich glänzenden Ton gestimmt, ergeht sie sich in einer den übrigen Werken aus dieser Zeit fehlenden Breite und ist auch lockerer gebaut als jene. Die Durchführungen der ersten beiden Sätze führen wieder neue Themen ein, von denen das des ersten Satzes flüchtig sogar zu wildem Pathos anschwillt und am Schlusse triumphierend nochmals wiederkehrt. Der Schlußsatz, dessen Thema sich wie eine Umkehrung des alla turca von K.-V. 331 ausnimmt und durch dessen festliches Getriebe ab und zu Blondchens Gestalt dahintänzelt, ist ein Rondo von den allergrößten Dimensionen[2].

Es war kein Wunder, wenn Mozart gerade in dieser ersten Wiener Zeit, wo es galt Schüler zu sammeln und sich als Pianist bekannt zu machen, die beliebte Gattung der Variation besonders pflegte. Zwei dieser Werke, die schon durch ihre Themen, La bergère Célimène und Hélas j'ai perdu mon amant (K.-V. 359, 360, S. XVIII. 44, 45), den französischen Ursprung verraten, sind sogar für Klavier und Violine geschrieben[3]. Das zweite ist mit seinem wehmütigen Siciliano-

[1] Vgl. dazu C. Pichler, Denkwürdigkeiten I 90f. [2] Das innig-feierliche zweite Glied des ersten Seitenthemas scheint bei dem ebenfalls in A dur stehenden ersten Seitenthema des Schlußrondos von Beethovens erster Violinsonate Pate gestanden zu haben. [3] Merkwürdiger Weise fehlen die beiden Stücke in sämtlichen neueren Ausgaben von Mozarts Violinsonaten mit Ausnahme der Litolffschen, trotzdem sie, besonders das zweite, diese Zurücksetzung keineswegs verdienen

thema ein echtes Mozartsches Gmollstück voll verhaltener, schwerer Leidenschaft, die in merklicher Steigerung bis zum Schlusse anschwillt und nach der Durvariation nur um so ruheloser hervorbricht. Die beiden Klaviervariationen über den Marsch aus Grétrys Mariages Samnites und über Salve tu Domine aus Paisiellos Socrate immaginario („Der eingebildete Philosoph"; K.-V. 352, 398, S. XXI. 7, 10) sind einander so nahe verwandt, daß sie um dieselbe Zeit komponiert sein müssen[1]. Die Grétry-Variationen erinnern außerdem stark an die Variationen von K.-V. 331; die Adagiovariationen gehören alle dem cantabel-ornamentalen Typus an. Die Virtuosität spielt namentlich bei den Paisiellovariationen eine große Rolle; bezeichnend dafür sind die den drei letzten Variationen angehängten Kadenzen, eine Manier, auf die Mozart offenbar durch Clementi (s. o. S. 884 f.) hingeführt wurde. Ein Variationenwerk ist endlich auch das als Rondo bezeichnete neue Finale für das Ddurkonzert (K.-V. 382, S. XVI. 28).

Zur Gesangskomposition ist Mozart damals neben der Entführung kaum gelangt. Für Aloysia Lange schrieb er am 10. April 1782 die Gelegenheitsarie „Nehmt meinen Dank Ihr holden Gönner" (K.-V. 383, S. VI. 23)[2], ein einfaches, zweistrophiges Stück, dessen Hauptgedanke mit Pedrillos Adurmelodie aus dem Allegretto des Quartetts der Entführung identisch ist; die Begleitung besteht aus gebrochenen Pizzikatoakkorden der Streicher und kleinen, ausdrucksvollen Soli von Flöte, Oboe und Fagott. Weitere Gesangskompositionen sind nicht festzustellen. Ob die Arie „Der Liebe himmlisches Gefühl", von der nur der Klavierauszug erhalten ist (K.-V. 119, S. XXIV. 40), in diese Zeit gehört, muß dahingestellt bleiben[3].

[1] In seiner Akademie vom 22. März 1783 variierte Mozart „eine aria aus einer opera genannt die Philosophen" (B II 218). Möglich, daß es sich dabei um K.-V. 398 handelt. Paisiellos Oper wurde zum ersten Male 1781 deutsch in Wien gegeben. Grétrys Marsch kam erst 1782 bei der Neuinszenierung in die Oper hinein; damit wäre die Entstehung beider Werke also etwa in den Sommer 1782 zu setzen, vgl. WSF II 410. [2] Um welches Abschiedsbenefiz es sich handelte, ist nicht festzustellen. [3] Jahn I⁴ 265 setzt sie in eine weit frühere Zeit (etwa 1771), WSF II 410 dagegen, offenbar wegen der auffallenden Anklänge an die Entführung, ins Jahr 1782.

Das deutsche Singspiel

Nach ebenso kurzer wie verheißungsvoller Blütezeit hatte die von Heinrich Schütz begründete deutsche Oper um 1720 der italienischen endgiltig das Feld räumen müssen[1]. Ihr Andenken wurde durch diese Fremdherrschaft so gründlich ausgelöscht, daß die neuen Versuche zur Begründung einer national deutschen Oper, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzten, die Aufgabe auf ganz anderer Grundlage und sozusagen von vorne beginnen mußten. Auf dem Umwege über die in Deutschland niemals ganz ausgestorbene Gattung des Schauspiels mit Musikeinlagen schlich sich das neue „Singspiel" gewissermaßen durch eine Hintertüre wieder herein und trat außerdem ganz anders als die ältere Oper von Anfang an in bewußten, scharfen Gegensatz zu dem italienischen Renaissancekunstwerk. Dieselbe gegen die opera seria gerichtete Strömung, die in Italien die opera buffa und in Frankreich die opéra comique ins Leben gerufen hatte, erfaßte nunmehr auch Deutschland, wo sich während der italienischen Fremdherrschaft ebenfalls eine scharfe Gegnerschaft gegen die ernste Oper herausgebildet hatte.

Der Anstoß ging diesmal von England aus[2]. Dort war 1728 die berühmte »Beggars opera« von Gay und Pepusch aufgeführt worden[3], dem Inhalte nach ebenfalls ein Erzeugnis der nationalen Gegenströmung gegen die italienische Oper und zugleich eine flammende Satire auf die Zustände am damaligen englischen Hofe, formal ein Gemisch von gesprochenem Dialog und beliebten Volksmelodien[3], wie in den ersten Zeiten der französischen Vaudevillekomödie und offen-

[1] Als letzte deutsche Oper verzeichnet Gottsched, Nötiger Vorrat S. 314 die Atalante (Danzig 1742). Vgl. H. Kretzschmar SJMG III 270 ff. [2] Vgl. H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel 1863 (allerdings stark überholt); G. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, Leipzig 1908. [3] G. Calmus SJMG VIII 286 ff. und im Neudruck des Werkes in „Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit", Berlin 1912.

sichtlich von dieser beeinflußt. Das Stück wurde häufig nachgebildet und eines dieser Werke »The devil to pay or the wives metamorphos'd« (1728) von dem Iren Coffey, eine derbe, mit phantastischen Motiven durchsetzte Ehestandsgeschichte, fand schließlich den Weg nach dem Festland, zunächst nach Deutschland, wo der Minister von Bork, der bekannte Shakespeareübersetzer, es ins Deutsche übertrug; 1743 wurde es unter dem Titel „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber" von der Schönemannschen Truppe, wahrscheinlich mit den englischen Originalmelodien, in Berlin aufgeführt[1]. Es gefiel außerordentlich, und da Schönemann das Zugstück ängstlich hütete, kam sein Leipziger Kunstgenosse Koch, der sich bisher mit der Aufführung italienischer Intermezzi durchgeholfen hatte[2], in Verbindung mit dem ihm befreundeten Dichter Chr. Fel. Weiße auf den Gedanken, das Werk neu zu bearbeiten; Kochs Korrepetitor Standfuß schrieb die nötigen Musikstücke neu. Diese Bearbeitung ging am 6. Okt. 1752 erstmals in Leipzig in Szene und fand außergewöhnlichen Beifall; sie galt von Anfang an als das erste Werk der neuen Gattung. Gottsched, der gegen sie sofort seine alten Angriffe gegen die Oper erneuerte, erlitt eine gründliche Niederlage[3]. Den zweiten Teil „Der lustige Schuster" (nach Coffeys »The merry cobbler«) führte Koch 1759 zu Lübeck auf.

Freilich war das alles vorerst nur ein bescheidener Anfang. Es waren Schauspiele mit eingelegten Liedern, und diese Abhängigkeit vom Schauspiel haftete dem Singspiel noch lange an; sie wirkte namentlich auch insofern nach, als die Darsteller geraume Zeit hindurch nicht etwa geschulte Sänger, sondern stimmbegabte Schauspieler waren. Das mußte bei gesteigerten musikalischen Ansprüchen natürlich zu großen Unzuträglichkeiten führen[4], in den ersten Zeiten dagegen, wo es hauptsächlich auf eine frische und flotte Darstellung ankam und die Gesangsstücke keine großen technischen Anforderungen stellten, genügten die Schauspieler durchaus, so z. B. gerade bei der Kochschen Truppe[5]. Die Formenwelt des deutschen Singspiels wurde grundsätzlich schon durch Weiße und Standfuß festgestellt: der gesprochene

[1] Chronologie des deutschen Theaters 109 f. Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin S. 193 f. [2] Chronol. S. 159 f. Cäcilia VIII 277 ff. [3] Blümner, Gesch. d. Theat. in Leipzig S. 98 ff. Danzel, Gottsched S. 172 ff. Minor, Chr. F. Weiße S. 144 ff. [4] Vgl. Reichardt, Über die deutsche komische Oper S. 14. Briefe e. aufmerksamen Reisenden I 147. [5] Calmus S. 12 ff.

Dialog für die Entwicklung der Handlung und die einfachen, volkstümlichen Liedformen für die Musikstücke, unter Berücksichtigung der Charakter- und Situationsschilderung.

Der siebenjährige Krieg brachte indessen die Bewegung ins Stocken, und als das Singspiel 1766 abermals auf den Plan trat, zeigte es ein ziemlich verändertes Gesicht. Weiße war unterdessen 1759 und 1760 in Paris gewesen, hatte dort die ersten Schöpfungen der opéra comique mit ihren Straßen- und Gesellschaftsliedern kennen gelernt und den Entschluß gefaßt, diese Kunstart auch in Deutschland einzuführen[1]. Damit trat an die Stelle des englischen Vorbildes das französische, und das Singspiel geriet in dieselbe Strömung wie das gleichzeitige Lied unter dem Einfluß der Berliner Schule, deren Ideal ebenfalls Volkstümlichkeit nach dem Muster der französischen chansons war. Noch einmal holte Weiße seinen alten Text der „Verwandelten Weiber" hervor, arbeitete ihn aber nunmehr nach dem Vorbild von Sedaines »Le diable à quatre« um, wobei der gesprochene Dialog beibehalten, die Liedeinlagen dagegen erheblich vermehrt wurden. Der Komponist war, da Standfuß unterdessen gestorben war, Joh. Adam Hiller (1728—1804), und in dieser neuen Gestalt[2] wurde das Werk am 28. Mai 1766 von der Kochschen Truppe in Leipzig aufgeführt. Der Erfolg war derart, daß Hiller noch im selben Jahre ein zweites Werk folgen ließ: „Lisuart und Dariolette" (25. Nov.), diesmal auf einen Text von Schiebeler, den dieser selbst als „romantisch" bezeichnete[3]; er stammte, vermittelt durch Favarts »Fée Urgèle«[4], wiederum aus England[5]. Hiller selbst hatte sich diesmal das hohe Ziel gesteckt, eine national deutsche Oper zu schreiben; tatsächlich hat er die Formenwelt des Singspiels hier durch Anleihen bei der italienischen opera seria und buffa beträchtlich erweitert, ohne freilich den gesprochenen Dialog aufzugeben. Indessen fanden seine hochfliegenden Pläne weder bei dem vorsichtigen Koch noch bei dem in französischen Anschauungen befangenen Weiße besonderen Anklang, auch mochte das Werk ihnen klar gemacht haben, daß Hillers Talent seinen Absichten doch nicht entsprach. So erfolgte die Rückkehr zu dem französischen

[1] Selbstbiogr. S. 102 ff. [2] Einige Gesänge von Standfuß wurden dabei übernommen. [3] Vgl. Hillers Wöchentl. Nachrichten II 135 ff. Unter „romantisch" versteht Schiebeler die Abenteuer eines irrenden Ritters, die von den Italienern „romantisch" genannt wurden. [4] Über dieses „romantische" Werk s. o. S. 649. [5] Calmus S. 27.

Vorbild, und mit Weißes „Lottchen am Hofe“ (nach Favarts Ninette à la cour), aufgeführt am 24. April 1767, war der Typus erreicht[1], der sich fortan bis in Mozarts Zeit hinein der größten Beliebtheit zu erfreuen hatte. Auch die der italienischen opera buffa entnommenen Stoffe der Dichtungen Eschenburgs und Meißners vermochten die französischen Muster nicht zu verdrängen, zumal als diese in der steigenden Einbürgerung von Pariser Originalen in Deutschland einen immer stärkeren Rückhalt fanden.

So wurde das Singspiel Jahrzehnte lang zu einem Hauptträger französischer Kulturideale auf deutschem Boden. Es hat die Wandlungen der opéra comique getreulich mitgemacht, von den Bauern- und Handwerkerstücken der älteren Zeit bis zu den „romantischen“ mit ihren Zaubereien, ihren abenteuerlichen Rettungsgeschichten und ihrer Erlösungsidee. Auch die geistigen Ziele sind im Wesentlichen dieselben: der Rousseausche Gegensatz zwischen der ländlichen Unschuld und der Verderbtheit der höheren Stände, zwischen Stadt und Land fehlt so wenig wie die Anspielungen auf die sozialen Zustände der Zeit; die schwüle Luft des „Figaro“ schlägt uns schon z. B. aus Weißes „Lottchen am Hofe“ entgegen. Das Burlesk-Komische, das noch in den Standfußschen Stücken eine große Rolle gespielt hatte, tritt jetzt, wie bei den Franzosen, stark zurück, dagegen nimmt das Hauptübel der damaligen Zeit, die Empfindsamkeit, mehr und mehr auch vom Singspiel Besitz, unterstützt von jener deutschen Eigenschaft des „Gemütes“, die unserem Volke schon so oft verhängnisvoll geworden ist. Vor allem aber treffen wir in Deutschland in verstärktem Maße jene ebenfalls bei den Franzosen beobachtete Neigung zum Moralisieren, die in der Stadt Gottscheds natürlich einen besonders fruchtbaren Boden fand; sie mußte in Deutschland um so aufdringlicher wirken, als ihr hier das elegante Formengewand der Franzosen fehlte.

Weiße selbst fühlte sich freilich durchaus nicht als bloßer Sklave der Franzosen. Er wollte die französische Kunst in Deutschland nationalisieren; sein Volk sollte seine eigene Kunst erhalten, die sich wohl im allgemeinen an das französische Vorbild anschließen, dabei aber doch den deutschen Verhältnissen Rechnung tragen sollte. Er wußte genau, wie es nach dem großen Kriege in der Seele der breiten Massen in Deutschland aussah: man war zwar für nationale Regungen weit

[1] Hiller, Lebensbeschr. berühmter Musikgelehrten S. 311 f.

empfänglicher geworden, aber man freute sich doch vor allem des Friedens und der mit ihm wiedergekehrten geordneten Verhältnisse, deren Segnungen man in behaglicher Ruhe zu genießen gedachte. So gelangten Weiße und Hiller zu einer Kunst, die unter nationaler Flagge segelte und sich dabei ohne alle Bildungsansprüche an das ganze Volk wandte. Der Erfolg gab ihnen Recht: das neue Singspiel eroberte sich die Gunst der breitesten Volksschichten in einem Grade, wie niemals eine dramatische Gattung zuvor. Das ist nicht allein ihm selbst, sondern auch dem mit ihm eng verbundenen Liede, ja überhaupt der deutschen Musik von außerordentlichem Nutzen geworden. Auch die Deutschen hatten jetzt ihre Volksoper so gut wie die Italiener, Engländer und Franzosen. Freilich stellten sich auch bei ihr alle jene Schwächen ein, die nun einmal allen derartigen „bürgerlichen" Kunstgattungen anzuhaften pflegen, so namentlich die Neigung, den Alltag für das einzig Wirkliche zu nehmen, die notwendig zur Hausbackenheit, Philistrosität und Langweiligkeit führen mußte. Auch die Pariser opéra comique war davon nicht frei, indessen bedeutete die „Alltäglichkeit" im damaligen Paris doch etwas ganz anderes, als in dem Stilleben der deutschen Staaten, und außerdem besaßen die Pariser Dichter Talent, Phantasie und formelle Gewandtheit genug, um jenen Mangel auszugleichen oder doch wenigstens zu verhüllen. In Deutschland dagegen kam die Spießbürgerei weit plumper und unverhohlener zum Vorschein. Einen geläuterten Geschmack konnte diese Welt der „Hänsgen" und „Liesgen" mit ihrer eng beschränkten Alltäglichkeit und ihrer häufigen Wiederkehr derselben Motive nicht befriedigen, sie mußte ihn aber geradeswegs abstoßen, wenn, wie das nicht selten vorkam, ihre Naivität zur Gespreiztheit, ihre Gefühlsäußerungen zur konventionellen Phrase oder zu weinerlicher Empfindsamkeit wurden, oder wenn die Poeten dem lieben Publikum zu Gefallen die selbstgefällige Philistermoral faustdick auftrugen. Die Dinge wurden auch nicht besser, als der Stoffkreis unter dem Einfluß von Werken wie Grétrys „Zemire" durch Zufuhr aus dem Reiche des Wunderbaren und des Märchens erweitert wurde, denn das geschah häufig nur in rein äußerlichem, sozusagen maschinellem Sinne, während das kleinbürgerliche Grundwesen mit seinen roh gezimmerten Charakteren, seiner Tändelei und Rührseligkeit dasselbe blieb. Lange Zeit war somit das Singspiel der wirksamste Bundesgenosse des bürgerlichen Rührstücks in Deutschland. Die Aufnahme, die es bei den gebildeten Kreisen,

zumal bei den literarischen, fand, war darum sehr geteilt. Wir verdanken jener Rundreise des Wiener Schauspielers Müller (S. 873) einige sehr bezeichnende Urteile bedeutender Männer. Lessing, der doch die Verbindung von Poesie und Musik für die vollkommenste hielt, „so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheine", und über die Ästhetik der Oper sehr viel Treffendes zu sagen wußte[1], erklärte sich ganz gegen die Singspiele: „sie sind das Verderben unserer Bühne; ein solches Werk ist leicht geschrieben, jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig; unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben"[2]. Noch schärfer sprach sich Gleim aus, er nannte in einem Epigramm das Singspiel „die Hexe,

die schlau wie Schlang' und Krokodil
sich schleicht in aller Menschen Herzen,
und drinnen sitzt, als wie ein Huhn
auf seinem Nest und lehrt: nur kleine Taten tun
und über große Taten scherzen!"[3]

Beide Dichter, besonders Lessing, bezweifelten also die Möglichkeit einer künstlerischen Weiterbildung der ganzen Gattung; tatsächlich brachte ihr Charakter es mit sich, daß sich allerhand unberufene dilettantische Poeten herandrängten, die jene Furcht vor einer künstlerischen Stagnation rechtfertigten. Weiße selbst widersprach[4] natürlich: Operetten seien gewiß keine Werke der hohen dramatischen Kunst, auch hoffe er nicht den Kunstsinn seiner Nation durch sie zu erhöhen, fürchte ihn aber auch nicht zu verderben, sondern wolle nur — ein deutlicher Nachhall seiner französischen und Berliner Eindrücke — die Deutschen zum gesellschaftlichen Gesange anleiten und dadurch das allgemeine und das gesellige Vergnügen fördern[5]. Gotter, der selbst Singspiele dichtete und gleich Michaelis auf ernsthaftere Stoffe bedacht war, hielt sich begreiflicherweise mit seinem Urteil zurück und meinte nur, Abwechslung sei die Würze des Vergnügens[6]. Von Wieland, dem Dichter der „Alceste", der sich im Anschluß an Schweitzers Werke

[1] Werke XI 152 ff. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 140. [3] Müller S. 146, 157. [4] Müller S. 163. [5] Weiße, Selbstbiogr. S. 103 f. Ähnlich in der Vorrede zur Apotheke S. VIII. Schmid, Das Parterre S. 155 f. [6] Müller S. 183 f.

über die Ausbildung des Singspiels schon ausführlich geäußert hatte, bekam Müller natürlich eine zustimmende Antwort. Der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen; komische und ernsthafte Singspiele fehlten zwar noch, aber es würden sich schon die Dichter finden, diesem Mangel abzuhelfen[1]. Selbst ein Musiker wie Reichardt erklärte sich gegen das Singspiel, da es aber einmal da sei, müsse man es zu verbessern und so nutzbar wie möglich zu machen trachten[2].

Zu den Dichtern, die sich an der Lösung der Frage praktisch beteiligten, gehörte auch Göthe, dem schon in Leipzig „Weißes Opern, durch Hillern auf eine leichte Weise belebt, viel Vergnügen machten“[3]. Seine Singspiele unterscheiden sich von den landläufigen schon dadurch, daß sie größtenteils für die Geselligkeit am Weimarer Hofe, also für ein weit gebildeteres Publikum bestimmt sind; auch verfolgte er dabei, ganz anders als Weiße, den Nebenzweck, sich selbst über die Grundfragen des musikalischen Dramas ins Klare zu kommen. Seine Beiträge machten zur Tat, was Wieland erwartete: sie veredelten die dichterische Seite des Singspiels, ohne doch sein musikalisches Grundwesen anzutasten, und wiesen damit einen Weg, der, wenn er nachdrücklicher beschritten worden wäre, der Gattung viel unkünstlerische Mittelmäßigkeit hätte ersparen können. Welche Fülle von Anregungen steckt, verglichen mit den landläufigen Erzeugnissen, in diesen wenigen Göthischen Singspielen! Statt der herkömmlichen Anlehnung an die allein selig machende opéra comique wird der Stoffkreis durch spanische (Claudine von Villabella) und englische (Erwin und Elmire) Vorlagen bereichert, schweizerische und einheimische Eindrücke von Land und Volk werden lebendig (Jery und Bätely, Die Fischerin), Volkslied, Sage und Märchen herangezogen und in Scherz, List und Rache sogar die Sphäre der italienischen opera buffa erreicht. Der Mannigfaltigkeit des Inhalts entspricht aber auch die der Form. Am engsten schließen sich die Werke der Geniezeit, besonders Claudine und Erwin[4],

[1] Ebenda S. 188. [2] Briefe e. aufm. Reis. I 141 ff. Über d. kom. Oper S. 6. Mus. Kunstmag. I 161 ff. Geist d. mus. Kunstmag. S. 94 ff. [3] Dichtung und Wahrheit II 8. [4] Natürlich in ihrer ersten Fassung. Claudine gemahnt auch in ihrer ganzen, den Sturm und Drang verratenden Haltung am meisten an die Franzosen. Claudines Wort: „Je näher wir der Natur sind, je näher fühlen wir uns der Gottheit“ könnte in mancher Pariser komischen Oper stehen (Werke, Jub.-Ausg. XI 42), vgl. oben S. 642.

dem französisch-deutschen Typus an (Prosadialog mit Gesangseinlagen in Versen); Lila, Jery und Bätely, sowie die mehr improvisierte Fischerin folgten. Daß wir den Göthischen Singspielen eine Reihe der schönsten lyrischen Gedichte, wie das „Veilchen," den „Erlkönig," „Feiger Gedanken bängliches Schwanken," „Ihr verblühet süße Rosen" u. a. verdanken, ist bekannt, aber auch dem gesprochenen Dialoge, der in seiner Plattheit und Ungelenkheit stets ein wunder Punkt des Singspiels war, widmete Göthe in steigendem Maße seine Aufmerksamkeit[1]. Damit kreuzte sich sein Bestreben, den französischen Typus durch den durchkomponierten italienischen Buffotypus zu ersetzen; sein sicheres Stilgefühl ließ ihn das zwiespältige Wesen der französischen Art gar wohl erkennen. Jetzt arbeitete er auch Claudine und Erwin in diesem Sinne um, die sich somit formell stark den Versuchen einer durchkomponierten deutschen Oper annäherten. Sein Grundbestreben war aber auch hier fortwährend, die ganze Gattung in eine höhere dichterische Sphäre zu erheben[2]. Seine Worte über Mozarts „Entführung" werden uns noch bei dieser selbst beschäftigen. Im Ganzen aber sind seine Singspiele, auch ganz abgesehen von ihrem eigenen dichterischen Wert, für die Entwicklung der ganzen Gattung von hoher Bedeutung als der erste und auf lange Zeit hinaus einzige, von der dichterischen Seite unternommene Versuch, die Gattung künstlerisch weiterzubilden und so der drohenden Stockung vorzubeugen.

Auch in der Musik des Singspiels besteht zunächst ein beträchtlicher Unterschied zwischen Standfuß und Hiller. Standfuß war weit mehr Volkskind als Hiller: aus dem Wenigen, was uns dieser von ihm erhalten hat, spricht derselbe lebensfrohe, bis zur Derbheit kecke Geist, der der damaligen weltlichen Kantate mit ihren Quodlibets und andern Späßen zu eigen ist. Von hier stammen gewisse Eigentümlichkeiten seines Stils, wie die Einmischung kurzer Rezitative in seine Lieder, und besonders die drastischen Umschläge in Takt und Tempo (in komischer Absicht), aber auch die manchmal höchst witzigen, kleinen malerischen Koloraturen, die gelegentlich mit der Schlagkraft einer

[1] Von Italien schreibt er am 14. September 1787 (XXIII 90): „Erwin und Elmire ist zur Hälfte schon umgeschrieben. Ich habe gesucht dem Stückchen mehr Interesse und Leben zu verschaffen und habe den äußerst platten Dialog ganz weggeschmissen. Es ist Schülerarbeit oder vielmehr Sudelei". [2] Nur bei Jery und Bätely verfuhr er aus äußeren Gründen streckenweise umgekehrt.

Geberde wirken[1]. Gewiß steckt im allgemeinen in diesen Liedern ein sehr bescheidener Aufwand an höherer Kunst, dafür aber eine um so herzhaftere Freude am Einfachen und Natürlichen, sie sind gleich weit entfernt vom Gezierten wie vom Philiströsen, was man von den Hillerschen nicht immer rühmen kann, und offenbaren außerdem eine weit stärkere Begabung für derbe volkstümliche Komik. Auch ihre technischen Ansprüche sind noch geringer und von stimmbegabten Schauspielern wohl zu bewältigen. Die Melodik ist durchaus volkstümlich und bevorzugt die Intervalle des Dreiklangs, auch die Rhythmik ist bei aller Einfachheit schlagkräftig und lebendig. Die Form bewegt sich meist in der knappsten Zweiteiligkeit; das Orchester steuert ab und zu kleine malerische Randbemerkungen bei.

Unter den Händen J. A. Hillers machte die Stilisierung des Singspiels trotz dem bewußten Festhalten an der volkstümlichen Grundlage bedeutende Fortschritte. Hiller kam von der hohen italienischen Kunst Hasses und Grauns her und ist, wo es sich um das ganze weite Gebiet des Empfindsamen handelt, von diesen seinen Lieblingen niemals losgekommen. So gesellt sich fortan den deutsch-volkstümlichen und französischen Einflüssen der italienische von opera seria und buffa bei. Jener zeigt sich in Formgebung und Melodik der ernsten Gesänge, dieser besonders in der Vorliebe für die zweiteilige Arie mit Tempowechsel in den heiteren und in der Anlehnung an die bekannte realistische Buffomelodik[2]. Doch ist hinsichtlich der Form gleich zu bemerken, daß Hiller sich der allergrößten Knappheit auch in diesen kunstmäßigeren Sätzen befleißigt; voll ausgeführte Arien italienischen Schlages sind sehr selten[3]. Trotz dieser Beschränkung gehört aber die Art, wie er seine Gedanken bei der Wiederholung zusammendrängt und variiert, zu den besten Seiten seiner Kunst, und damit hat er auch auf die Liedkomposition anregend gewirkt. Die

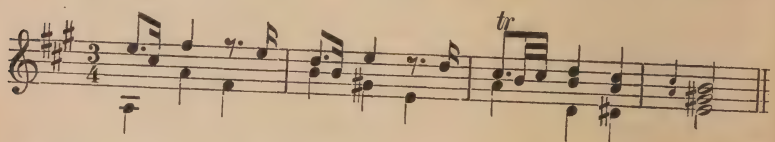
[1] So gleich in der ersten Arie Jobsens in den „Verwandelten Weibern", die überhaupt in ihrem Tempowechsel und ihrem verbissenen Humor (vgl. dazu besonders den an Mozart gemahnenden chromatischen Quartenaufstieg) ein gutes Beispiel für Standfuß' ganze Art darbietet. [2] Die weit verbreitete Ansicht, Hiller habe grundsätzlich den hochgestellten Personen Arien, den Bauern usw. dagegen einfache Lieder in den Mund gelegt, trifft nicht zu, vielmehr benutzt er die Arie stets in Augenblicken gesteigerter Leidenschaft, gleichviel um welche Personen es sich handelt, vgl. Calmus S. 43 f. [3] So z. B. in Wilhelminens Arie „Lebe wohl Du Land der Knechtschaft", Grab des Mufti II 10, mit ihrem großen Ritornell und ihren Riesenkoloraturen.

französischen Vorbilder, an denen Hiller theoretisch so manches auszusetzen hatte, wirken in seiner Kunst keineswegs bloß in deren allgemeinem Liedcharakter nach, sondern bis in einzelne Formen hinein, wie Rondo[1], Vaudeville und ähnliche Verbindungen von Einzel- und Ensemblegesang, ja selbst ganze Szenentypen, wie z. B. die tempête, kehren häufig wieder[2], und besonders die Rhythmik, sonst durchaus nicht Hillers stärkste Seite, gewinnt durch diesen französischen Zusatz ein erhöhtes Leben. Nimmt man dazu noch die häufigen, ebenso unbegründeten wie ausschweifenden Koloraturen, die schon bei ihm auch ins Singspiel einziehen, so zeigt sich klar, welch gewichtiges Wort nunmehr das Ausland bei diesem deutschen Singspiel mitzureden begann. Noch Standfuß war hierin viel weniger weit gegangen. Auch darin steht Hiller trotz seiner höheren Kultur hinter seinem Vorgänger zurück, daß ihm der Ton des übermütigen Volksgesanges und der Humor lange nicht so unmittelbar von Herzen gehen; ja von einem besonderen Talent für das Komische kann bei ihm überhaupt nicht gesprochen werden. Er macht dafür Anleihen teils bei Standfuß selbst, besonders in den älteren Werken, teils bei der komischen Oper der Italiener und Franzosen, ohne diese Vorbilder auch nur entfernt zu erreichen. Er kennt deren scherzhafte Malereien in Gesang und Begleitung, sowie die übrigen Witze, wie Lach- oder Schluchzmotive, Falsettsingen und Pfeifen, sehr wohl, aber ihre Anwendung entbehrt meist des Salzes und der Originalität. Überhaupt verfallen Hillers volkstümliche Melodien nur zu leicht ins Behäbige, Spießbürgerliche und Einförmige, wie die der gleichzeitigen Berliner ins Trockene und Doktrinäre; selbst berühmte Stücke wie Hannchens „Als ich auf meiner Bleiche" aus der „Jagd" machen keine Ausnahme davon, eines jener erzählenden Lieder („Romanzen"), die das Singspiel nach französischem Muster als besondere „Schlager" übernahm und zu denen auch Mozart in dem Ständchen Pedrillos einen Beitrag geliefert hat[3]. Am glücklichsten ist Hiller in der Wiedergabe

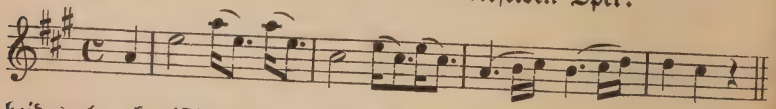
[1] Seine Rondos sind deshalb bemerkenswert, weil sie das Hauptthema mitunter selbständig variieren und auch in anderen Tonarten bringen, eine Behandlung, die ja in den Instrumentalrondos Ph. E. Bachs eine große Rolle spielt (vgl. das Quartett im Erntekranz III 13). [2] So besonders in der gelungenen Gewitterfinfonie (Dmoll!) der „Jagd", die genau wie in der französischen Vorlage, Monsignys Roi et fermier, mit dem vorhergehenden Duett motivisch verbunden ist (s. o. S. 655). [3] Vgl. Ph. Spitta, Musikgesch. Aufs. 408, 410, 413.

mittlerer Stimmungsgebiete, der harmlosen, selbstgenügsamen Heiterkeit und der zarten Wehmut, und damit, sowie mit jenem hausbackenen Anflug seiner Kunst, hat er bei dem damaligen deutschen Publikum den Sieg auf der ganzen Linie errungen. Dabei muß ihm als weiteres Lob zugestanden werden, daß es ihm in der Mehrzahl der Fälle gelungen ist, in seinen Liedern den Eindruck der betreffenden Charaktere und Situationen wie in einem Brennpunkt zusammenzufassen. Auch den Formenschatz des Singspiels hat er nach französischem Muster durch Ensembles, ja sogar durch kleine Chöre bereichert. Allerdings geschieht das in einer primitiven Art, die die Italiener und Franzosen längst hinter sich hatten. Seine Terzette usw. verteilen dieselbe Melodie ganz unbekümmert auf die verschiedenen Personen, oft sogar im Wechsel von nur zwei Takten, und nur ab und zu, besonders in den späteren Werken, zeigt sich ein bescheidener Ansatz zur Charakteristik oder wenigstens zu selbständigerer Stimmführung. Hier blieb den Späteren noch sehr viel zu tun übrig. In den dreisätzigen Sinfonien seiner Opern schlägt sich Hiller vollständig auf die Seite der Italiener, höchstens daß mitunter das Fehlen eines vollständigen Schlusses auf die Franzosen hindeutet.

Die unmittelbare Ausbeute für Mozart ist darum bei Hiller verhältnismäßig gering und beschränkt sich im wesentlichen auf gemeinsam benutzte Quellen, wie z. B. das Seitenthema der Erntekranz-Sinfonie[1]:



oder das Thema von Lindforts Arie III derselben Oper:



beides charakteristische Beispiele für Hillers Art, das italienische Gut zopfig zu verschnörkeln.

Der ungeheure Erfolg der Hillerschen Singspiele blieb aber keineswegs aufs Theater beschränkt. Er kam auch dem von den Berlinern

[1] Das Hauptthema mag wegen seiner ausgesprochenen, in der italienischen Umgebung sonst sehr seltenen Kantabilität ebenfalls erwähnt werden.

angestrebten volkstümlichen Liedgesang in höchstem Maße zu statten, denn er brachte dem Liede, was ihm die Berliner nicht geben konnten: volkstümliche Texte und hat dadurch „dem Lied und damit der Musik auch den sog. dritten Stand erobert“[1]. Noch weit über Mozarts Zeit hinaus ist das Singspiel eine Hauptquelle für den deutschen Hausgesang gewesen.

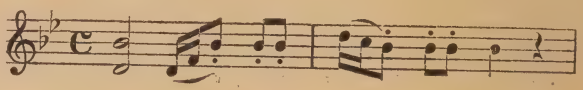
Noch zu Hillers Lebzeiten erhob es aber dichterisch wie musikalisch höhere Ansprüche. Stoffkreis und Formenschatz wurden erweitert, die Tonsprache im Allgemeinen vertieft. Damit wuchsen natürlich auch die Anforderungen an die Sänger. Da das Singspiel nach wie vor Privatunternehmern überlassen war, die für durchgebildete Gesangskräfte nicht immer die Mittel hatten, so kam es häufig zu mittelmäßigen und unzulänglichen Aufführungen[2]. Indessen wird man sich doch hüten müssen, diese Berichte zu verallgemeinern, denn ihnen widersprechen nicht bloß gegenteilige Nachrichten, sondern vor allem zahlreiche Partituren mit teilweise sehr anspruchsvollen Gesangspartien, die von den Komponisten für ganz bestimmte Sänger geschrieben sind.

Trotz allen Anfeindungen aus den Kreisen der Literatur und Musik erfreute sich die Gattung, namentlich in Norddeutschland, steigender Beliebtheit[3]. In Berlin z. B., wo Döbbelin 1769 zuerst regelmäßige Vorstellungen einrichtete, wurden 1781—1783 409 Opern gegeben[4]. Dem entsprach denn auch eine große Fruchtbarkeit der Komponisten. Da indessen der Einfluß dieser nord- und mitteldeutschen Kunst auf die Wiener aus bereits angeführten Gründen nur gering war, mag hier ein kurzer Überblick über die hervorragendsten Meister genügen; es sind größtenteils dieselben, die als Vertreter der Berliner Schule auch im deutschen Lied Bedeutung erlangt haben.

Das Meiste hatte das Singspiel in der Zeit zwischen Hiller und Mozart G. Benda[5] zu verdanken, den auch Mozart, wie wir wissen, unter den „lutherischen Komponisten“ besonders schätzte. Seine Singspiele, von denen sich „Der Dorfjahrmarkt“ (1775), „Walder“ (1776) „Julie und Romeo“ (1776), „Der Holzhauer“, alle auf Texte von

[1] Kretzschmar, Gesch. d. neueren deutschen Liedes I 262. [2] Vgl. die Berichte Reichardts aus Berlin nnd Leipzig (Briefe e. aufm. Reis. I 147, II 94. Burney, Reise III 46 f.) und Müllers aus Dresden (Abschied 173). [3] Deutsches Museum 1779 II 268. Plümicke, Entw. e. Theatergesch. v. Berlin 205 ff. [4] L. Schneider, Gesch. der Oper in Berlin S. 209. [5] Vgl. F. Brückner SIMG V 571 ff.

F. W. Gotter, besonderer Beliebtheit erfreuten, zeigen gegenüber Hiller nach Form und Inhalt einen ganz überraschenden Fortschritt. Als neue Form kommt seit dem „Walder" das Akkompagnatorezitativ hinzu, das unter den Händen des Schöpfers von „Ariadne" und „Medea" namentlich in „Julie und Romeo" zu bedeutenden Leistungen führt[1]. Aber auch die von Hiller übernommenen volks- und kunstmäßigen Formen werden mit einer Freiheit behandelt, die Benda als Dramatiker weit über Hiller stellt. Für Mozart wichtig ist das volkstümliche Strophenlied des Bärbchen (Dorfjahrmarkt I 5) mit seinen geistvollen Variationen, in andern Fällen belebt Benda den Volkston durch ein eingeschobenes Rezitativ (Holzhauer 7). Erfordert es der Text, so durchbricht er unbedenklich die hergebrachte Form und schreibt z. B. viersätzige, aus volks- und kunstmäßigem Tone gemischte Arien (ebenda I 2), wie denn überhaupt Gesänge mit starken Gegensätzen, Takt- und Tempowechsel bei ihm nichts seltenes sind. Im „Romeo" schweißt er sogar ganze, große Szenengebilde zusammen (III 3—4), das eine Mal unter zyklischer Wiederholung eines Chorsatzes (III 1—2), eine Szene, die auch in ihrer musikalischen Ausführung an Gluck gemahnt. Den größten Fortschritt aber zeigen die Ensembles. Hier hat Benda nicht allein von den Franzosen, sondern auch von der italienischen Buffooper viel gelernt, wie allein schon die auch aus Mozart bekannten, durchgehenden Orchestermotive zeigen, vgl. Dorfjahrmarkt I 8:

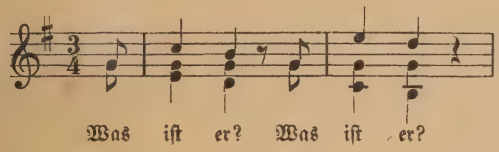


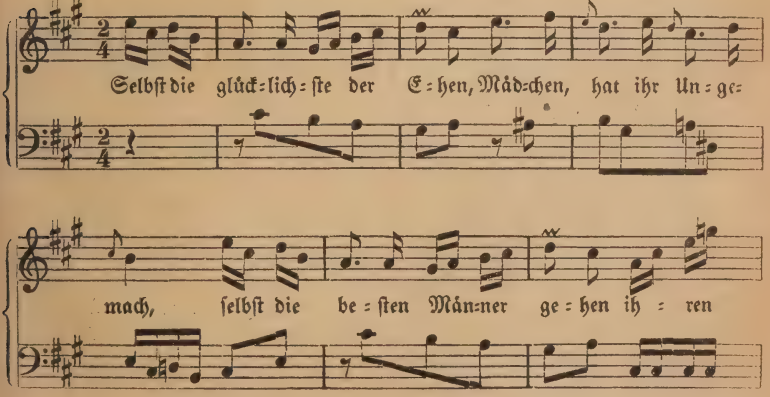
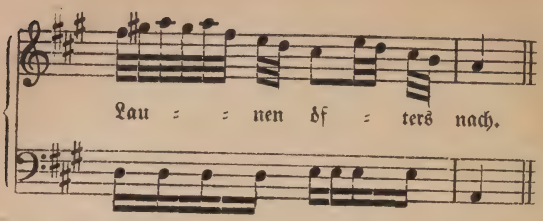
Die Neigung zu rein musikalischer Formgebung herrscht zwar auch bei Benda noch vor, doch weiß er innerhalb dieses Rahmens Charaktere und Situationen weit schärfer und drastischer zu schildern als Hiller, und in Ensembles wie dem Quartett des „Walder" oder dem Terzett des „Holzhauers" (Nr. 7), das zudem einen geistreichen Anklang an die Arie Nr. 4 bringt, stehen wir, was wirksame Gruppierung der Stimmen und Charakteristik betrifft, bereits auf der Höhe etwa

[1] Den ersten Anstoß dazu hatte Hiller selbst in seinem Lisuart III 7 gegeben, wo Derwin in ein ausgedehntes Orchesterstück von Zeit zu Zeit immer wieder ein paar Rezitativtakte hineinsingt. Ein eigentliches Akkompagnato im späteren Sinne kann man das aber kaum nennen, und Hiller selbst ist auf diesen Punkt später nicht wieder zurückgekommen.

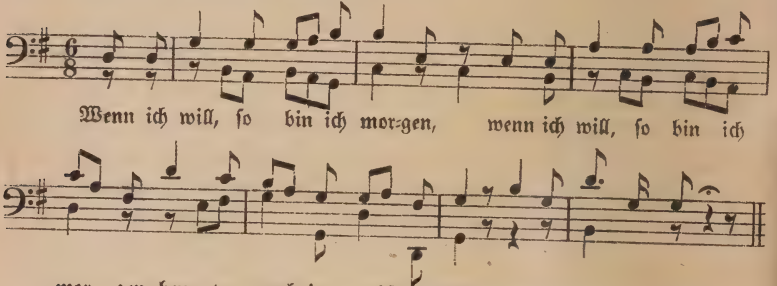
der Mozartschen „Zaïde". Auch in den Ouvertüren regt sich unter französischem Einfluß ein neuer Geist, ja die des „Holzhauers" scheint ihrem Baue nach das unmittelbare Vorbild der Ouvertüre zur „Entführung" abgegeben zu haben. Denn sie schiebt gleich dieser zwischen die beiden Teile ihres Allegros die Melodie der folgenden langsamen Arie Wilhelmines ein.

Im allgemeinen strebt Bendas Tonsprache trotz der Bevorzugung des Volkstons, den er mit besonderer Frische meistert, entschieden höheren Zielen zu. Das hat ihn zwar, wie alle Nachfolger Hillers, mitunter zu verstiegenem italienischem Pathos und überreichem Koloraturenflitter verführt, auf der anderen Seite aber auch eine Veredlung des gesamten Ausdrucks zur Folge gehabt, die sehr vorteilhaft von dem oft hausbackenen Tone Hillers absticht. Im Ausdrucke warmen, edlen Gefühls begegnet er sich, gewiß nicht zufällig, häufig mit Mozart, auch dessen plötzliche Emphasen im Flusse solcher Melodien fehlen nicht, wie z. B. in der Arie des Obristen im Dorfjahrmarkt I 2:



Nicht minder wird der eigentliche Volkston teils ins Graziöse, teils ins Gefühlvolle stilisiert, vgl. Sophiens Rondoliedchen im Walder mit der reizenden Koloratur:



und auch Valentin gibt seiner Freude über das nahe Glück in moderner Weise Ausdruck (Holzhauer 5):



Beide Stellen offenbaren zugleich eine weitere Seite des Bendaschen Talentes, die Hiller größtenteils abging: den frischen Humor. Er kommt besonders auch in der orchestralen Seite zum Ausdruck[1], die Benda überhaupt nicht nur technisch, durch starke Bevorzugung des Konzertierens, sondern auch poetisch äußerst geistreich weiterbildet, man merkt auf Schritt und Tritt seine beim Melodram errungene instrumentale Meisterschaft. Dahin gehören so manche poetischen Anspielungen in den Ritornellen[2], aber auch z. B. der Orchesterpart in der Militärarie des Dorfjahrmarktes (II 1), die gleich so manchen älteren italienischen Stücken dieser Art der Situation und Ausführung nach mit Figaros Non più andrai nahe verwandt ist[3].

Die Singspiele von Bendas Zeitgenossen Johann André (1741—1799), „Der Töpfer" 1773, „Die Bezauberten" 1777, „Das tatarische Gesetz" 1779, „Das wütende Heer" 1780[4], „Die Entführung aus dem Serail", 1781 stehen künstlerisch den Bendaschen zwar nach, ergänzen sie aber nach der Seite kecker Volkstümlichkeit und drastischen Humors;

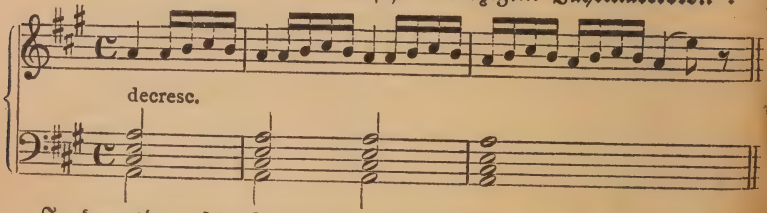
[1] Hierher gehört gleich der witzige Tusch der Instrumente in dem ersten Trinkerchor des Dorfjahrmarkts. [2] Vgl. Walder 3. [3] S. o. S. 435.
[4] Dichterisch wichtig als Vorläufer des Freischützertes, dessen wilde Jagd in diesem „wütenden Heer" vorweg genommen ist.

der Geist Standfußens scheint in modernerer Form wieder aufzuleben. Andrés Humor schillert in allen Farben, vom harmlos Drolligen bis zum Mürrischen und Spießigen; auch an Orchesterwitzen fehlt es nicht[1]. Der französische Geist ist bei ihm stärker am Werke als bei Benda. Das beweisen nicht allein seine Rhythmik, Melodik[2] und seine Vorliebe für das Rondo, sondern besonders der seiner Kunst eigene pittoreske Zug, der sich namentlich in mehr oder minder ausgeführten Orchestermalereien äußert (tempêtes).[3] Sein Orchester ist überhaupt nicht minder reich und glänzend bedacht als das Bendasche[4]. Auch in den Ensembles strebt er nach Pariser Muster höheren Zielen zu[5] und folgt seit dem „Tatarischen Gesetz" im Akkompagnato mit Glück den Spuren seines Zeitgenossen. Seine „Entführung" wird uns bei dem Mozartschen Werke wieder begegnen.

Der dritte Meister, der hier Erwähnung verdient, Chr. Gottl. Neefe (1748—1798), hat sich in seinen ersten Werken („Die Apotheke" 1771, „Amors Guckkasten" 1772) von allen am engsten an Hiller angeschlossen, dessen Geist und Formenwelt trotz der freien und moderneren Haltung noch deutlich zu erkennen sind. Die Verwandtschaft des Singspiels mit dem gleichzeitigen Berliner Liede wird hier besonders klar. Aber bald drängte es auch Neefe aus den alten Bahnen heraus. Schon sein „Guckkasten Amors" macht den allerdings wenig geglückten Versuch, dem Singspiel die antike Mythologie zuzuführen, „Zemire und Azor" erobern 1776 das romantische, „Die Zigeuner" und „Adelheid von Veltheim" 1781 das exotische Gebiet; die Adelheid gehört außerdem als orientalische Entführungsoper mit unter die unmittelbaren Vorläufer des Mozartschen Werkes. Seine sinnfälligste formale Neuerung war die Einführung des Bendaschen Melodrams in das Singspiel (Adelheid II 1); ob er die etwas frühere Mozartsche Zaïde gekannt hat, ist zweifelhaft; wahrscheinlich sind beide Meister unabhängig von einander

[1] In Roberts Arie Wütendes Heer II 8 bricht die Singstimme plötzlich ab: „macht mein Weibchen mich zum — —", ein Hahnruf der Oboen und Fagotte ergänzt das Bild des Hahnreis, ein Seitenstück zu dem damals beliebten, auch im Figaro auftauchenden Witz mit den Hörnern. [2] Auch die gesprochenen Zwischenbemerkungen in den Gesängen gehören dazu. [3] Vgl. die Zeichnung der wilden Jagd Wüt. Heer II 3—4, in deren Chorsätzen auch Glucks Vorbild nachwirkt. Die Szene ist außerdem nach Pariser Muster auch in der Ouvertüre benutzt. [4] Schon der Töpfer verlangt Klarinetten. [5] Vgl. besonders das Quintett des Töpfers (7) und die beiden groß angelegten Duette des Tatarischen Gesetzes (II 2) und des Wütenden Heeres (I 12).

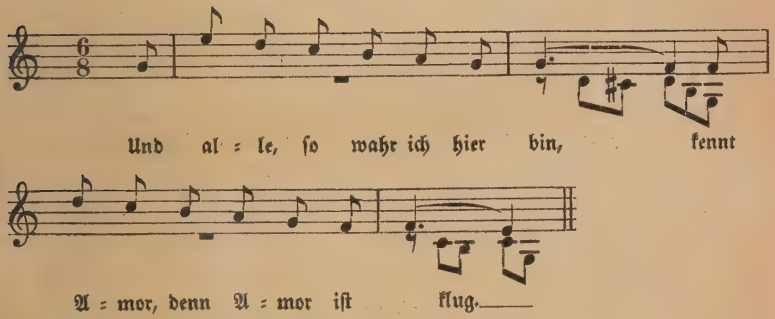
auf diesen damals ja sehr naheliegenden Gedanken verfallen. Ein neues Gesicht tragen bei Neefe aber auch die Ensembles an den Aktschlüssen. Schon in dem Schlußdivertissement von Amors Guckkasten — textlich übrigens einem drastischen Beispiel dafür, was sich auch das Singspiel bei all seiner Philistrosität an Lüsternheit mitunter leistete, — ist das Prinzip der strophischen Variation mit größter Freiheit und bester dramatischer Wirkung durchgeführt, und vollends die Adelheid beschließt ihre beiden Mittelakte mit großen, vielgliedrigen Finales, von denen das erste aus einer Kette verschiedener Sätze in Lied- und Arienform besteht, während das zweite seine Glieder durch freie Wiederholung einzelner Hauptthemen rondoartig zur Einheit zusammenzuschließen strebt, eine offenkundige Nachbildung der Piccinnischen Art[1]. An dramatischem Leben stehen beide freilich hinter den weit kürzeren Bendaschen Ensembles zurück. Davon steckt überhaupt in Neefes Liedern und dramatischen Kantaten durchschnittlich mehr als in seinen Singspielen, wo es sich meist nur in einzelnen, besonders originellen Stücken äußert. Auch das Pittoreske fehlt nicht; schon in der Apotheke sind das heuchlerische Frauenduett II 1 und die drastische Arie des hypochondrischen Trist II 4 gute Belege dafür. Dagegen kommt in der Adelheid das türkische Lokalkolorit, das doch so nahe gelegen hätte, nur in der Ouvertüre zum Ausdruck, einem Stück, das übrigens mit seinem beständigen Wechsel zwischen gewöhnlichem und Janitscharenorchester lebhaft an Mozarts Ouvertüre zur „Entführung" gemahnt. Dafür beginnt und schließt in Amors Guckkasten Komus seine erste Arie in überraschend witzigem Jahrmarktston[2]:



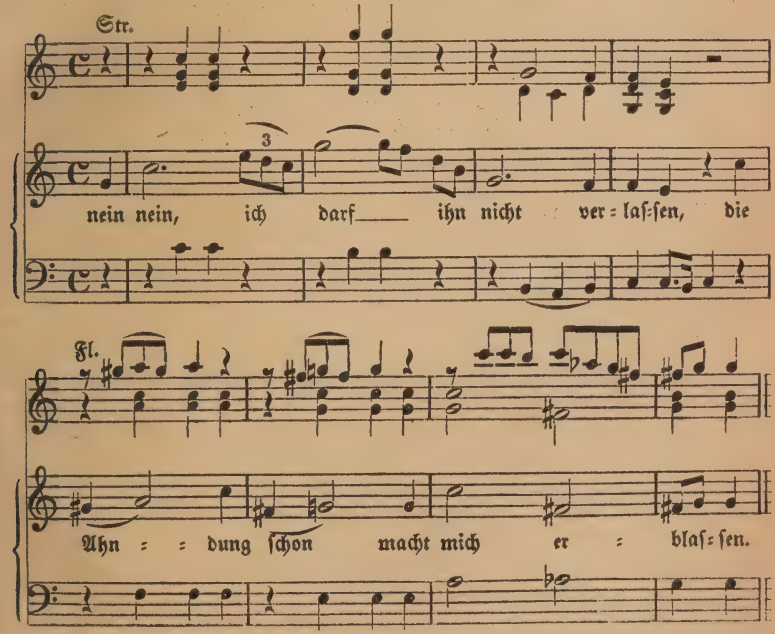
In derartigen scharf geschauten Einzelbildern ruht Neefes dramatische Stärke; zu einer durchgeführten Charakteristik finden sich dagegen nur Ansätze, wie z. B. gleich bei dem Enoch der Apotheke, wogegen der Mehmet der Adelheid, die Osmingestalt des Stückes, nur

[1] Das vierte besteht in einem eigentümlich hochgestimmten, auch im Satze strenger gehaltenen Chor. [2] Das gemahnt an die Art der „Serenaten" von 1777, vgl. Kretzschmar, Gesch. des neueren deutschen Liedes I 275 f.

ausnahmsweise über den Rahmen des gewöhnlichen, gutmütigen Singspielpolterers hinauswächst. Im allgemeinen bewährt sich Neefe auch in seinen Singspielen als ganz hervorragender, fortschrittlicher Melodiker; seine volkstümlichen Lieder wie seine Arien sind reich an geistvoller melodischer Entwicklung, sowie an poetischen Anspielungen und Wiederholungen. Mit Mozart berühren sie sich mehr als einmal: schon im Amors Guckkasten singt Psyche (15):



und in der Adelheid heißt es I 8:



In beiden Fällen liegen wohl allerdings gemeinsame italienische Quellen zu Grunde[1].

Während das norddeutsche Singspiel im Südwesten in der Stuttgarter Schule (J. F. Gauß, Chr. L. Dieter und J. R. Zumsteeg, sämtlich alten Eleven der Karlsschule[2]), eifrige Nachfolge fand, stieß es in Wien auf starken Widerstand. Er war nicht allein in den politischen und konfessionellen Gegensätzen[3] begründet, sondern besonders auch in der selbständigen musikalischen Kultur der Wiener, die man der fremden Kunst zu opfern keineswegs gesonnen war[4]. Vor allem sträubte sich die eingesessene Volksmusik gegen die Einführung des Hillerschen Stils. Man war dem Singspiel als solchem wohl gewogen, aber man wollte seinen Volkston aus eigenen Mitteln bestreiten. In der beliebten Stegreifkomödie, bei der die Musik ja stets eine große Rolle spielte — und zwar nicht allein mit Einzelgesängen, sondern auch mit Ensembles und Chören — fand das Singspiel bereits eine verwandte Gattung vor[5]. Dazu kam das in Österreich besonders beliebte Marionettentheater, das Haydn zu seinen Komponisten zählte[6] und die in Wien wie in Paris stark bevorzugte Parodie pflegte[7], und endlich regten sich seit etwa 1760 die ersten Versuche eines eigentlichen Singspiels[8].

Das „Nationalsingspiel" Josephs II. fand somit einen wohl vorbereiteten Boden. Fand sich ein Meister, der Talent, Kunstverstand, und den ernsten Drang nach höheren Idealen besaß, so konnte gerade

[1] S. o. S. 437. [2] In Schwaben hatte sich, wie im Liede, so auch in der dramatischen Kunst eine derbe, volkstümliche Richtung erhalten, die im Gegensatz zu den theoretisierenden Norddeutschen alles Heil im Zurückgehen auf die Musik des Volkes selbst erblickte. Den Beweis liefern Sammlungen wie die Ostracher Liederhandschrift und Rathgebers Tafelkonfekt mit ihren Liedern, Quodlibets und komischen Kantaten, namentlich aber Singspiele, wie des bekannten schwäbischen Geistlichen und Dialektdichters Seb. Sailer „Schöpfung" (1743, also lange vor Standfuß). Vgl. R. Lach, Denkschr. der Kais. Akad. der Wissensch. in Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. 60, 1 (1917). Auch das Lied D. F. Schubarts ist aus diesem Boden erwachsen. Über die Singspielkomponisten der Karlsschule vgl. H. Abert, Herzog Karl Eugen u. s. Zeit, Heft 7 (Eßlingen 1905), S. 588 ff. [3] S. o. S. 875. [4] R. Haas DTÖ XVIII 1. [5] J. Haydn hat im Winter 1751/52 seine dramatische Tätigkeit mit einem derartigen Stücke „Der neue krumme Teufel" von J. F. v. Kurz begonnen. Pohl, Haydn I 153. [6] Pohl II 356. [7] Haas S. XXIV. Vgl. im allgemeinen noch Theaterkalender von Wien für 1772 S. 5 ff. [8] Haas zählt S. XXIII einige dieser Stücke auf, unter denen sich auch Mozarts „Bastien" befindet.

Wien die Stätte werden, von der in der Geschichte der deutschen Opernkunst ein neuer Aufschwung ausging. Die Vorbedingung dazu waren freilich, wie immer, die geeigneten Dichter, und an diesen mangelte es in Wien noch mehr als in Norddeutschland. Ein Blick auf den Spielplan des Nationalsingspiels zeigt ein ziemlich buntscheckiges Bild, das ohne originelle Züge Motive aus der französischen und italienischen komischen Oper und aus dem deutschen Lustspiel vor und nach Lessing mit mehr oder weniger Geschick neu verarbeitet; auch Ritterdrama und Geisterroman wirken nach: sie haben in Verbindung mit den Pariser Feerien und Zauberopern besonders zur Beliebtheit des Zaubersingspiels in Wien beigetragen. Die Charakterzeichnung ist ebenso unselbständig und plump wie der Dialog, der die Plattheiten der „Zauberflöte" zum guten Teil noch übertrifft[1].

Für den musikalischen Stil bieten Umlaufs „Bergknappen" ein lehrreiches Beispiel[2]. Da stehen Stücke im niedrigsten Wiener Volkston (12) neben stilisierten, die sich dem gleichzeitigen Kunstliede nähern (19), und neben voll entwickelten italienischen Koloraturarien (10) und Buffogebilden (11); selbst Reminiszenzen an die alte, strenge Art der Fuxschen Zeit fehlen nicht (5). Dazu kommen noch zwei musikalisch sehr wirkungsvolle Chöre, einige Ensembles, unter denen namentlich ein Terzett (4) durch gute Charakteristik der einzelnen Teilnehmer hervorragt, und endlich ein französischer Rundgesang am Schluß. Französisch ist auch die zweisätzige, eines vollen Abschlusses entbehrende Sinfonie. An stilistischer Mannigfaltigkeit ist demnach dieses Werk nicht allein Hiller und seiner Schule, sondern auch Mozarts Entführung entschieden überlegen; nur fehlt dem Komponisten das dramatische Gewissen: auf den Gedanken, alle diesen Stilarten dramatischen Zwecken dienstbar zu machen, ist er überhaupt nicht gekommen, sondern bedient sich ihrer lediglich zum Zwecke musikalischer Abwechslung, läßt seine Personen bald in diesem, bald in jenem Tone singen und verstößt damit nicht nur gegen die dramatische Charakteristik, sondern bisweilen auch gegen den gesunden Menschenverstand. Was hier für Möglichkeiten schlummerten, sollte erst Mozarts „Zauberflöte" offenbaren.

Damit tritt aber auch Mozarts scharfes Urteil über Umlauf in dem Briefe vom 6. Oktober 1781 in ein besonderes Licht, denn es spielt eben auf diese planlose Vielseitigkeit an[3]:

[1] Haas S. XXV. [2] Neudruck von Haas a. a. O., vgl. dazu A. Heuß, ZIMG XIII 164ff. [3] B II 126.

Der Umlauf muß auch mit seiner fertigen Opera warten, die er in einem Jahre geschrieben hat; Sie dürfen aber nicht glauben, daß sie deswegen gut ist (unter uns gesagt) weil er ein ganzes Jahr dazu gebraucht hat. Diese Opera (aber unter uns) hätte ich immer für eine Arbeit von 14 bis 15 Tägen gehalten, besonders da der Mann so viele Opern muß auswendig gelernt haben! — und da hat er sich ja nichts als niedersetzen dürfen, und er hat es gewiß so gemacht — man hört es ja!

In diese beschauliche Welt der Umlauf, Ordonnez, Aspelmayr, Ulbrich und Genossen trat nun Mozarts Entführung selbst wie eine Fee aus dem vielgepriesenen Märchenland ein.

Die Entführung aus dem Serail

Daß die Wiener Abneigung gegen das norddeutsche Singspiel wesentlich nur der Musik, nicht aber auch den Texten galt, beweist die Beliebtheit, deren sich die Singspieldichtungen des Leipziger Kaufmanns Christoph Fr. Bretzner (1748—1807)[1] bei den Wiener Komponisten erfreuten[2]. Diesen Ruhm verdankte Bretzner nicht etwa einem hervorragenden dichterischen Talent — er ragt hierin kaum über den Durchschnitt hinaus — sondern einem feinen Spürsinn für das, was das große Publikum vom Singspiel erwartete. Er war in allen Sätteln gerecht, bevorzugte aber als ein Dichter, der sich auf der Höhe seiner Zeit fühlte, besonders die zauberhaften und romantischen Stoffe. Gerade seinen verbreitetsten Texten, dem „Irrwisch" und dem „Wütenden Heer", kommt deshalb trotz ihrem bescheidenen Kunstwert und ihrer Abhängigkeit von fremden Vorbildern eine gewisse geschichtliche Bedeutung zu: jener ist eine „romantische" Erlösungsgeschichte, dieses ein wichtiger Vorläufer des „Freischütz" und seiner wilden Jagd. Auch sein „Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail"[3] gehört des türkischen Lokalkolorits halber zu den Versuchen, dem Singspiel durch allerhand außergewöhnliche Reize neues Blut zuzuführen. Die Handlung ist folgende:

Belmonts Geliebte Constanze ist in die Gewalt des Bassa Selim geraten, der vergeblich um ihre Liebe wirbt. Als weiterer Gefangener befindet sich auch Belmonts ehemaliger Diener Pedrillo im Serail des Bassa; er hat die Aufsicht über dessen Gärten erhalten und dabei die Liebe von Constanzes Zofe Blondchen gewonnen. Belmont, durch Pedrillo von Constanzes Aufenthaltsort benachrichtigt, eilt herbei, wird aber

[1] E. Kneschke, Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart 1861. Bretzners Dichtungen erschienen gesammelt 1779 als Operetten I. Band und 1796 als Singspiele in Leipzig. [2] Haas S. XXV. [3] Erschienen in Leipzig 1781. Französische Bearbeitungen lieferten Ch. Destrais 1857 und Pascal 1859 (Wilder S. 168). Über eine neugriechische Übersetzung für eine Aufführung in Alexandrien vgl. Hamburg. Musikzeitung 1889, Nr. 24.

zunächst samt Pedrillo von Osmin, dem Aufseher des Landhauses, hart abgewiesen. Indessen gelingt es Pedrillo zum großen Verdruß Osmins, seinen alten Herrn als geschickten Baumeister bei dem Bassa einzuführen. Der zweite Akt bringt zunächst eine komische Szene, worin Blondchen den gewalttätigen und lüsternen Osmin abfertigt, und eine ernste, die dem Bassa eine neue Abweisung durch Constanze einträgt. Dann macht Pedrillo den Osmin durch Wein unschädlich; die Liebenden verabreden ihre gemeinsame Flucht für die nächste Nacht. Im dritten Akt gelingt es Belmont, auf ein Zeichen Pedrillos mit Constanze zu entkommen; den Pedrillo dagegen, der mit Blondchen gleichfalls entwischen will, überrascht der noch schlaftrunkene Osmin. Sie reißen sich zwar los, aber Osmin läßt sie verfolgen und beide Liebespaare dem Bassa vorführen. Dieser befiehlt zuerst sie zu töten, erkennt aber dann in Belmont seinen Sohn und gestattet den Liebenden großmütig verzeihend die Heimkehr.

Eine bestimmte, italienische oder französische Vorlage hat sich für diesen Text bis jetzt noch nicht auffinden lassen. Sie hat auch wohl kaum existiert. Dagegen ist Bretzners Dichtung ein sinnfälliger Beweis für sein unleugbares Geschick, bereits bewährtes Gut aus den verschiedensten Gattungen und Zeiten zusammenzulesen und zu einem neuen Zugstück zu verschmelzen[1]. Weder die Charaktere, noch die Situationen, weder die Motive noch die türkische Umgebung sind irgendwie neu. Das Grundmotiv der Trennung und Wiedervereinigung zweier Liebender gehört zum eisernen Bestand des Singspiels in allen Ländern, zumal seit es zum Rührstück geworden war, und auch die abenteuerliche Form gewaltsamer Entführung war durchaus nichts neues. Derartige Rettungsgeschichten begannen eben damals wieder modern zu werden. Die Lösung des Knotens dadurch, daß Belmont sich als Sohn des Bassa entpuppt, ist ebenfalls ein uraltes dramatisches Motiv, das sich Bretzner zu Nutze gemacht hat. Das Liebespaar unterscheidet sich in nichts von seines Gleichen im älteren Singspiel[2]; es ist, wie sie alle, echt rationalistisch lediglich auf Liebe und Treue zugeschnitten, der edle Wettstreit am Schluß, für einander zu sterben, stammt sogar aus Metastasio. Pedrillo und Blondchen sind Absenker der alten confidenti der opera buffa; er zeigt mit seiner Hasenfußnatur diese Abkunft noch deutlicher als sie, die mehr französisches Blut in den Adern hat[3]. Die beiden Türken

[1] Vgl. darüber W. Preibisch SJMG X 430 ff. [2] Daß sie Spanier sind, ist ebenfalls schon alt. Bereits der Hamburger „Kara Mustapha" von 1682 stellt den Türken die beiden spanischen Gefangenen Don Gasparo und Donna Manuela gegenüber. [3] Über ihre englische Nationalität s. u.

Selim und Osmin endlich waren dem Publikum gleichfalls seit alters wohl vertraut. Die italienische Opernbühne kannte den Türken schon seit der venezianischen Zeit, wo man ihn aus seinen zahlreichen Raubzügen und Kriegen gründlich kennen gelernt hatte; in der neapolitanischen ist er der ernsten wie der komischen Oper bereits eng vertraut. Die komische Oper aller Länder führt die Türken als grausame Paschas, geriebene Kaufleute, dummdreiste Kadis, lüsterne Haremswächter u. dgl. ein; bald aber ändert sich unter dem Einflusse Rousseauscher Ideen das Bild, und der wilde Türke wird durch den edlen verdrängt; liebte man es doch damals besonders, der verderbten europäischen Kultur die entlegenen Völkerschaften als Beispiele guter Sitten vorzuhalten[1]. Verstärkt wurde die Stellung der Türkenoper noch durch die steigende Beliebtheit der orientalischen Märchenwelt (vgl. Gozzi), aus der ebenfalls manche Züge, wie z. B. die Überlistung Osmins durch den von Mohamed verbotenen Wein, herrühren.

Bretzners Bassa Selim vereinigt beide Anschauungen in sich, den grausamen Tyrannen, den Sultan Soliman der Zaide, und den edlen Ausländer. Osmin aber, der aufgeblasene, gewalttätige und dabei lüsterne Orientale, war ebenfalls in der opera buffa längst zu Hause, ja es handelt sich hier, wie der immer wiederkehrende Name Osmin (vergrößert Osmirone[2]) zeigt, um einen feststehenden Typus, der als Haremswächter, Palastaufseher u. a. in den Türkenstücken regelmäßig wiederkehrt.

Ein Dichter, der sich auf die Mache des Singspiels verstand, wie Bretzner, brauchte also bei dieser Fülle von Vorlagen nur zuzugreifen, um ein neues, wirkungsvolles Zugstück zu schaffen. Immerhin scheint er einzelne darunter bevorzugt zu haben. Die älteste davon ist La rencontre imprévue (Die Pilgrimme von Mekka) von Dancourt und Gluck aus dem Jahre 1764[3]. Der Grundgedanke der Fabel ist genau derselbe wie bei Bretzner, nur wird die Entführung vom Sultan schon im Plane vereitelt, auch sind der Liebhaber Ali und sein Diener Osmin ebenfalls Orientalen, und die Haupthandlung wird durch eine ganze Anzahl Episoden immer

[1] Preibisch zählt a. a. O. eine ganze Reihe Türkenopern auf, die allerdings, namentlich was die opera buffa anlangt, nicht vollständig ist. Zur Ergänzung mögen noch angeführt werden Paisiellos Arabo cortese und Dardane, Grétrys Caravane du Caire (wo ebenfalls ein Osmin und ein Stummer auftreten) und die ins Phantastische spielende Isle sonnante Monsignys. [2] S. o. S. 440.
[3] Marx, Gluck und die Oper I 271 ff. Preibisch S. 443 f.

wieder abgelenkt. Die von Martinelli gedichtete, 1768 von Jommelli für Stuttgart und 1777 von Jos. Schuster für Dresden komponierte opera semiseria: La schiava liberata[1] bewirkt die Befreiung der beiden Europäerinnen zwar nicht durch List und Gewalt, sondern durch friedliche Übereinkunft, stimmt aber dafür in der Gruppierung und Charakteristik der handelnden Personen ganz auffallend mit dem Bretznerschen Stücke überein. Jede Bretznersche Figur hat ihr Seitenstück bei Martinelli, nur sind Soliman und Selim, Vater und Sohn bei Martinelli, in der Entführung durch den einen Selim ersetzt, der von Soliman Hoheit und Würde, von Selim aber die hoffnungslose Liebe und die Großmut geerbt hat. Die verwandte Charakteristik der Personen hat sogar, wie bei der Eifersuchtsszene zwischen dem blöden Pedrillo und dem überlegenen Blondchen, dem Ständchen Pedrillos und dem buffomäßigen Wutausbruch Osmins „Erst geköpft, dann gehangen", der freilich von Stephanie stammt[2], zu entsprechenden Szenentypen geführt. Bretzner wird das Martinellische Werk wohl in Dresden gehört haben. Ob er dagegen die verwandten englischen Stücke The Sultan or a Peep into the Seraglio von J. Bickerstaffe und The Captive (1769) gekannt hat[3], ist zweifelhaft; sie beweisen nur, daß der Entführungsstoff in türkischem Gewande bereits vor Mozart in allen Ländern populär war. Dagegen war Bretzner sicher mit Großmanns Adelheid von Veltheim bekannt, die ja gleichfalls eine orientalische Entführungsgeschichte behandelt[4], nur daß das Liebespaar diesmal deutscher Nation ist. Eine große Rolle spielt wiederum der Haremswächter Mehmed. Die tragische Färbung, die bei Bretzner und Mozart die Figur Constanzes erhalten hat, mag wohl auf die Rechnung dieser Adelheid gehören; im allgemeinen steht freilich das Großmannsche Stück dichterisch weit unter dem Bretznerschen.

Der Bretznersche Text ist zwar ohne jeden höheren Schwung und

[1] H. Abert, Jommelli S. 435 ff., Preibisch S. 439 ff. [2] Albumazar droht bei Martinelli dem Räuber Giuliettas: »per li cappelli lo prenderei, con le mie mani lo graffierei, ne mai contento di strapazzarlo, di maltrattarlo, di bastonarlo, di fracassarlo farei che in polvere volasse ancor.« Abert S. 437. [3] Preibisch S. 446 ff. Merkwürdig ist allerdings die Verwandtschaft des ja ebenfalls als Engländerin bezeichneten Blondchen mit Bickerstaffes Roxelana, die dem auch hier Osmin genannten Haremswächter gegenüber die selbstbewußte Lady hervorkehrt und ihm ebenso wie Blondchen klar macht, daß die Frauen im Abendland eine ganz andere Behandlung von den Männern gewohnt seien als im Orient. [4] Inhalt bei H. Lewy, Chr. Gottl. Neefe, Rostock 1901 (Diss.) S. 58 f.

hat seinen guten Anteil an der Philistrosität der ganzen Gattung, überragt aber doch seine Vorlagen ganz entschieden an Klarheit und Einfachheit. Er belastet seine Handlung nicht wie Dancourt und Großmann mit allerlei Nebenfiguren und Episoden, sondern führt sie in gerader Linie zu Ende. Kein Wunder, daß die Dichtung noch im Jahre ihres Erscheinens 1781 zwei Komponisten fand, erst André, dann Mozart, 1784 folgte der Stuttgarter Dieter (s. oben) und 1790 der Biberacher J. H. Knecht[1].

Mozart selbst war diese Art von Stoff von der Zaide her wohl wohl vertraut. Höchst wichtig für sein ganzes dramatisches Schaffen sind aber die Änderungen, die er durch Stephanie an Bretzners Text vornehmen ließ. Auf unzulängliche Sänger brauchte er diesmal zum Glück keine Rücksicht zu nehmen, nur der Bravourgesang der Cavalieri[2] rang ihm einige Zugeständnisse ab, dagegen konnte er in den Partien Adambergers[3] und besonders Fischers durchweg aus dem Vollen schöpfen. Daß dieser Osmin unter Mozarts Händen himmelhoch über alle seines Gleichen hinauswuchs und die Reihe seiner klassischen Charakterfiguren in kaum noch zu überbietender Weise eröffnet, verdanken wir neben Mozarts Genie eben der Kunst dieses ausgezeichneten Sängers und Darstellers[4]. Der erste Schritt war, daß Osmin, der bei Bretzner nur eine Nebenrolle spielte, von Mozart in die Reihe der Hauptpersonen erhoben wurde. Er berichtet dem Vater am 26. Sept. 1781[5]:

[1] Von der Komposition A. J. Kuzzis (Gerber, N. Lex. III 154) ist nichts näheres bekannt geworden. Eine Vergleichung der vier übrigen Kompositionen bei Preibisch S. 457 ff. [2] S. o. S. 876. [3] Er wird allgemein wegen seiner schönen, echten Tenorstimme und seiner trefflichen Schule gerühmt. Nur in der Höhe fielen einige Nasentöne auf, Meyer, Schröder I 368. Gebler, Briefe 104. [4] Reichardt sagt von ihm in der Mus. Monatsschr. 1792, S. 67: „Er ist ein vortrefflicher Baßsänger; seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors (ihr Umfang war C—a'), dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme gibt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, daß er ein braver Schüler des großen Tenoristen Raaff ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Baßsänger gehabt hat, und in seiner Action weiß er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen". Gebler, Briefe 105: „Ein vortrefflicher Bassist, welcher die tiefsten Töne mit einer Völle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit singt, die man sonsten nur bei guten Tenoristen antrifft". [5] B II 121 f. Von den drei übrigen Komponisten hat nur Knecht die geänderte Form Mozarts benutzt.

Die Oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie, eine kleine Ariette daraus zu machen, — und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, — ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde mit nächsten höher singen — so muß man so einen Mann nutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zum singen und sonst nichts, außer dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Act eine Aria bekommen und wird auch im zweyten noch eine haben. Die Aria hab ich dem Hrn. Stephanie ganz gegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß.

So treten Belmont und Osmin, für Mozart die beiden Hauptgegenspieler der Oper, gleich zu Anfang einander scharf gegenüber, jeder mit einem außerordentlich charakteristischen Stück und ohne daß der gesprochene Dialog sich länger ausbreiten könnte. Nimmt man nun noch hinzu, daß Belmontes „Ariette" in hochpoetischer Weise schon in der Ouvertüre anklingt, so erkennt man schon aus diesem Anfang, mit wie ganz anderen Augen Mozart seinen Stoff betrachtete als Bretzner. Auch im zweiten Akt wurde dem Osmin zuliebe aus einem ursprünglichen Dialog ein Duett, diesmal mit Blondchen zusammen (9). Dagegen fiel das nichtssagende Duett zwischen Constanze und Blondchen „Hoffnung, Trösterin im Leiden" zu Gunsten einer zweiten Arie Blondchens weg (12); die Freude über die bevorstehende Rettung sollte zunächst von Blondchen allein ausgesprochen werden. Constanze aber erhielt ebenfalls eine neue Arie, sodaß das ursprüngliche Duett gleichsam in zwei Arien aufgelöst wurde; es ist die Bravourarie „Martern aller Arten" (11), dramatisch entschieden ein Mißgriff, da sie eine bereits dagewesene Situation nur wiederholt.

Höchst bezeichnend für Mozart ist sein Verhältnis zu der eigentlichen Entführungsszene. Die stand bei Bretzner in Form eines großen Ensemblesatzes am Anfang des dritten Aktes. Er beginnt mit einem Duett des auf der Lauer stehenden Paares Belmont und Pedrillo, in das die bekannte Romanze eingelegt ist[1]. Dann entführt Belmont seine Constanze; als Pedrillo mit Blondchen ein Gleiches tun will, erscheint der noch schlaftrunkene Osmin, bemerkt die Flucht und läßt

[1] Vgl. die Behandlung bei André und Dieter, Preibisch S. 471 f.

alle vier von der Wache einholen. Alle Bitten und Bestechungsversuche nützen nichts, sondern steigern nur die Wut und Rachsucht des Türken, sodaß das Stück in höchster Erregung schließt. Mozart erkannte sofort, daß hier ein unvergleichliches Finale vorlag, er wollte deshalb „dieses charmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Actes haben“[1], wo bei Bretzner die beiden Paare in einem Quartett ihrer Zuversicht einen ziemlich farblosen Ausdruck verleihen. Dieses Entführungsfinale sollte der Höhepunkt des Ganzen werden, nachdem Mozart bereits jenes Ensemble zu Beginn des dritten Aktes zu komponieren angefangen hatte[2]. Damit war aber die Notwendigkeit einer „großen Veränderung, ja einer ganz neuen Intrige“ gegeben, denn für den dritten Akt blieb auf diese Weise nur noch die Lösung des Knotens durch den verzeihenden Selim übrig, es sei denn, man hätte diese Szene als Schlußstück noch in aller Kürze jenem Finale angeschlossen, was freilich wiederum den Schluß übers Knie gebrochen und der Oper ihren abendfüllenden Charakter genommen hätte. An dem Unvermögen Stephanies, für den dritten Akt eine „neue Intrige“ zu ersinnen, ist jene Umarbeitung allem Anscheine nach gescheitert. Die Entführungsszene blieb an ihrer alten Stelle, wurde aber jetzt nicht mehr als Ensemble, sondern, mit Ausnahme der Romanze, als reine Dialogszene behandelt, dagegen bekamen die Hauptpersonen Belmont und Osmin, wie im ersten Akt, abermals zwei neue, charakteristische Arien (17, 19), das Duett Belmonts und Constanzes (20) wurde nur den Worten, aber nicht der Situation nach geändert, eine Bretznersche Arie Constanzes „Ach mit freudigem Entzücken“ gestrichen. Die Lösung des Schlusses wurde dem Wiener Geschmacke zuliebe verändert. Jetzt verzeiht der Bassa den Liebenden nicht mehr, weil er in Belmont seinen Sohn erkennt, sondern aus reiner Großmut, die nach einem Berichte damals in Wien Mode war[3]. Bretzner bringt endlich als Schlußmoral den geistreichen Satz, daß der Himmel sich zwar oft bewölke, durch einen Sonnenstrahl aber immer wieder zur Heiterkeit zurückgeführt werde. Stephanie läßt dagegen in einem Vaudeville Alle der Reihe nach dem Bassa ihren Dank für seinen Edelsinn abstatten, worauf ein Chor zu seinem Lobe die Oper beschließt.

[1] B II 124. [2] Das Duett zwischen Belmont und Pedrillo vor der Romanze ist zum größten Teil in der Skizze vorhanden (K.-V. 389, S. XXIV. 42). [3] Cramer, Magaz. d. Mus. II 1057.

Aber auch der Schluß des zweiten Aktes blieb nicht ohne Änderung. Auch hier erhielt Belmont noch eine Arie (15), vor allem aber trat an die Stelle des farblosen Quartetts bei Bretzner ein neues, dramatischeres, das gleichsam ein kleines Drama für sich einschließt: Wiedervereinigung, Entzweiung durch Eifersucht und Versöhnung der beiden Liebespaare.

Diese Veränderungen strafen die oft, selbst von R. Wagner[1], aufgestellte Behauptung Lügen, Mozart habe wahllos alle Texte, die ihm unter die Hände gekommen seien, komponiert. Er hatte, wie man sieht, im Gegenteil schon an dem Bretznerschen Texte recht viel auszusetzen, und, was noch mehr heißen will, seine Änderungsvorschläge bedeuten mit der einen Ausnahme der Marternarie zugleich auch Verbesserungen. Die ganze Handlung wurde durch das schärfere Herausarbeiten der einzelnen Charaktere in eine höhere Sphäre gehoben, ihr Grundgedanke erhielt dadurch, daß Osmin zum Hauptgegenspieler des Liebespaares aufrückte, eine ungemeine Vertiefung weit über den Rahmen des Singspiels hinaus. Alle Zusätze Mozarts sind scharf geschaute musikalische Porträts, vom bühnenkundigen Auge des Musikers aufgenommen und vom Dichter, so gut es in seinen Kräften stand, ausgeführt. Mozart hatte seinen Dichter da, wo er ihn haben wollte, er verteidigte ihn deshalb auch gegen den Vater am 13. Oktober 1781[2]:

Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freylich Recht — doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen, und ich weiß wohl, daß die Versart darin nicht von den besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazierten) übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bey dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängstlich ꝛc. könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben seyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schooß (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen[3] ist die Aria auch

[1] Oper und Drama, Ges. Schriften III 246. [2] B II 127 ff. [3] In der Arie der Constanze (6) heißt es:

Doch im Hui schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug' in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoß.

Man beachte auch hier die Kritik dem unlogischen „ruhenden Kummer" gegenüber

nicht schlecht, besonders der erste Teil; und ich weiß nicht, — bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu gefallen (die doch bey Gott zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag seyn, was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben[1]. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste; die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mit sammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen — dann darf einem vor dem Beyfalle des Unwissenden auch nicht bange seyn. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen.

„Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geschwätzt". Mit dieser echt Mozartschen Selbstironie schließt der Brief, neben den Ausführungen über den Idomeneo eines der seltenen Selbstbekenntnisse Mozarts über seine Stellung zu der damals so heiß umstrittenen Frage nach dem Verhältnis zwischen Wort und Ton in der Oper.

Die Worte sind viel mißverstanden worden, besonders als Mozart das Unglück hatte, in den Kampf um R. Wagners Musikdrama hineingezogen zu werden. Es muß also kurz darauf eingegangen werden, zumal da es sich dabei um die geistigen Grundlagen der Mozartschen

---

Über das „Hui" hatte Mozart seinem Vater schon vorher geschrieben (26. September 1781); „Das Hui habe ich in schnell verändert, also: Doch wie schnell schwand meine Freude ꝛc. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden. Hui Sau!"

[1] Reichardt verwirft in seinem Brief über die musikalische Poesie (Anhang seiner kleinen Schrift über die deutsche komische Oper. Leipzig 1774), S. 115 ebenfalls den Reim.

Oper überhaupt handelt. Allerdings muß zunächst vor dem verhängnisvollen Glauben gewarnt werden, als gäbe es ein einziges, unverrückbares dramatisches Ideal, dem der eine Meister mehr, der andere minder nahe gekommen wäre. Gerade unsere drei größten neueren Musikdramatiker, Gluck, Mozart und Wagner, beweisen das Gegenteil. Dank dem Unterschiede der Persönlichkeiten sowohl als der dramatischen Anschauungen der betreffenden Zeitalter nimmt jeder einzelne von ihnen nicht nur dem Grundproblem des musikalischen Dramas, dem Verhältnis zwischen Poesie und Musik, sondern auch dem allgemeinen Problem des Dramas gegenüber eine so eigentümliche und selbständige Stellung ein, daß wir entschieden besser daran tun, den Gesetzen ihres eigenen Schaffens nachzuspüren, als sie einem postulierten allgemeinen Gesetze unterzuordnen, das sich bei kräftigerem Zufassen als Schall und Rauch erweist.

Alles musikdramatische, ja im Grunde alles vokale Schaffen beginnt mit einer vom Musiker bewußt oder unbewußt an seinem Texte geübten Kritik. Der Satz, daß man die dramatischen Eigenschaften eines Komponisten an der Wahl seiner Texte erkenne, hat entschieden etwas Richtiges: Dichtungen, deren poetischer Gehalt nicht über die Konvention einer bestimmten Zeit hinausreicht oder die schon in ihrer Anlage musikwidrig sind, hat, wie die Neapolitaner und Webers Euryanthe lehren, auch die geistvollste Musik nicht dauernd über Wasser zu halten vermocht. Dabei braucht jener poetische Goldgehalt, dessen ein Libretto zu seiner dauernden Wirkung bedarf, nicht einmal vom Dichter selbst ausgemünzt zu sein, wenn er nur überhaupt vorhanden und der Musiker genial genug ist, ihn aus allen Schlacken herauszuholen. Dies führt uns aber sofort zu der grundlegenden Frage, auf welche verschiedene Weise die Inspiration des Musikers durch den Dichter überhaupt erfolgen kann. Der idealste Fall, die Vereinigung des Dichters und des Musikers in einer Person, wie sie bei R. Wagner vorliegt, scheidet wegen seiner ungemeinen Seltenheit von vornherein aus. Aber auch die Dichter, die imstande sind, ihre Textbücher poetisch wertvoll und dabei doch aus dem Geiste der Musik heraus zu gestalten, sind in der Operngeschichte spärlich genug gesät. Calsabigi kam diesem Ideal zwar nahe, vermochte es jedoch wegen seines Mangels an ursprünglicher Schöpferkraft nicht voll zu erreichen. Erst Gluck schuf aus seinen Texten Werke von bleibender Größe, aber, wie gezeigt wurde, zunächst nicht als Musiker, sondern als dramatischer

Denker. Er ist der schroffste Verfechter der Anschauung, daß in der Oper die dramatisch-dichterische Konzeption die Hauptsache ist.

Ganz anders Mozart. Seine angebliche Kritiklosigkeit seinen Texten gegenüber wird nicht allein durch das Studium der „hundert Bücheln" vor der Komposition des Figaro, sondern vor allem durch die oben angeführten Bemerkungen über die Unfähigkeit der zeitgenössischen Librettisten gründlich wiederlegt. Seinem scharfen Auge entging der Tiefstand der zeitgenössischen Singspieldichtung nicht, es durchschaute auch, wie der prachtvolle, echt Mozartsche Vergleich mit den „Handwerkspossen der Trompeter" lehrt, den Grund alles Übels, das stumpfsinnige Kleben an der Schablone, das Fehlen jedes frischen Luftzuges. Auch das Handwerk dieser Poeten war ihm wohl vertraut, wie seine heftigen Worte über ihr ödes Reimgeklingel beweisen. Wohl waren diese Mißstände den bedeutenderen unter seinen Vorgängern, z. B. Benda, bereits zum Bewußtsein gekommen, und an Versuchen, den Puppengestalten dieser Texte individuelleres Leben einzuhauchen hatte es nicht gefehlt. Aber es war doch bei mehr oder minder geglückten Ansätzen geblieben — der Respekt vor den Dichtern und dem Publikum zwang jene Meister immer wieder in die alte Sphäre zurück. Mozart kennt diese Rücksicht nicht mehr. Wäre er von Gluckschem Geblüte gewesen, so hätte er sich zunächst nach einem Dichter umgesehen, der mit starker Hand den ganzen Augiasstall gereinigt und ihm Muster einer neuen, geläuterten Singspielgattung vorgelegt hätte. Aber dieses spekulative Vorgehen war nicht seine Sache. Seine ungeheure musikalische Schöpferkraft wies ihn auf einen ganz andern Weg. Der Kernsatz seiner ganzen Opernästhetik liegt in den wenigen Worten jenes Briefes: „Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen". Kurz vorher stellt er den welschen komischen Opern, „in denen die Musik herrscht", eine idealere Opernkunst entgegen, „worin der Plan der Stücke gut ausgearbeitet" ist. Von diesen beiden Stellen aus will auch jenes andere, oft angeführte und viel mißdeutete Wort verstanden sein, daß „in der Oper die Poesie schlechterdings die gehorsame Tochter der Musik sein" müsse. Der Musiker, dem sich nach Mozarts Forderung der Dichter unterzuordnen hat, ist eben nicht der nächste beste, sondern nur derjenige, der kraft einer gründlichen Kenntnis des „Theaters", d. h. der dramatischen Dinge

überhaupt, imstande ist „etwas anzugeben", d. h. die Initiative bei der gemeinsamen Arbeit zu ergreifen, wenn es nötig ist. Es handelt sich also hier durchaus nicht um einen Freibrief für den absoluten Musiker, der ihm gestattete, ohne Rücksicht auf den Text selbstherrlich seine Künste spielen zu lassen, sondern nur um einen Appell von dem dramatisch schlecht unterrichteten Dichter an den besser unterrichteten Musiker. Und Mozart war damit vollständig im Recht, denn er war tatsächlich den damaligen Dichtern an dramatischer Kenntnis himmelhoch überlegen, von seinem genialen psychologischen Scharfblick gar nicht zu reden. Es war nur sein angestammtes Herrenrecht, das er da über sie ausübte; genügten sie doch oft kaum seiner ersten Forderung nach einem „gut ausgearbeiteten Plan". Die Umarbeitung des Bretznerschen Textes, die Stephanie nach seinen Angaben vornehmen mußte, liefert den besten praktischen Beleg für diese Anschauungen: man sieht, wie der Plan zum Teile völlig verändert wird, und erkennt als die Hauptaufgabe des Dichters, die einzelnen Soli, Ensembles und Chöre so auf das Ganze zu verteilen, wie es dem Komponisten dramatisch am wirksamsten erscheint.

Mozart ließ sich also zunächst von seinen Texten ganz allgemein anregen, d. h. seine Phantasie in eine bestimmte Richtung lenken. Dann aber erfolgte sofort der eigentliche Schöpferakt, und der war nicht, wie bei Gluck, rein geistiger, verstandesmäßiger, sondern künstlerisch-schöpferischer, musikalischer Natur. Er nahm den dichterischen Grundriß nicht als etwas Feststehendes hin, das der Musiker nur in vollen Farben auszuführen hätte, sondern schmiedete ihn in der Glut seiner musikalisch-dramatischen Phantasie sofort um. Auf die Verse des Dichters kam es ihm dabei nicht selten überhaupt nicht an; die Musik der ersten Osminarie z. B. „spazierte bereits in seinem Kopfe herum", ehe er den Text in Händen hatte. Stimmte nun in derlei Fällen der Text auch nur einigermaßen mit dem ihm vorschwebenden Bilde überein, so ließ er ihn im Vertrauen auf die Macht seiner Tonsprache stehen, wo nicht, so mußte er geändert werden. Was Mozart auf diese Weise aus seinen oft banalen Texten herausholte, hat von jeher die größte Bewunderung erregt. Die ursprünglichen Verse verhalten sich dazu wie hilfloses Gestammel gegenüber der monumentalen Sprache des Genies. Seine musikalische Intuition reißt wie mit einem Zauberschlage alle diese hausbackenen Gestalten aus dem trüben Schlamme der Konvention in das Gebiet des echt Mensch-

lichen in seiner ganzen Fülle empor. Er hat gewiß nicht die Absicht gehabt, „durch schöne Musik den Sinn ganz von den unzulänglichen Texten abzulenken“[1]. Sicherlich gehören Schönheit und Ebenmaß zu den Haupteigenschaften seiner Kunst, aber sie entsprachen durchaus einer allgemeinen Forderung der damaligen Zeit, der sich auch Gluck trotz seiner wachsenden Neigung zum Deklamatorischen stets gebeugt hat. Die Hauptsache ist vielmehr auch bei Mozart das Streben nach dramatischem Ausdruck. Es hat bei ihm nicht wie bei Gluck zu einer Kriegserklärung an die bestehende Formenwelt geführt, sowenig er, wie jener Brief lehrt, die überkommenen „Regeln“ als etwas Unantastbares, Geheiligtes ansah. Aber jene Formen genügten seinem dramatischen Ideal, zumal in der freien Umbildung, die er ihnen zuteil werden ließ. Auch darin hat er die Ansprüche des Musikers gegen den Dichter durchzusetzen verstanden.

Jenes Ideal sah nun freilich wiederum ganz anders aus als das Gluckſche. Es kennt weder die Unterordnung des Ganzen unter eine monumentale Grundidee[2], wie sie in den italienischen, noch die Zurückführung der Charaktere auf die einfachsten Formeln, wie sie in den französischen Reformopern Glucks zu Tage tritt. Wohl sind auch für ihn die Charaktere, und zwar noch weit ausschließlicher als für Gluck, die Hauptsache. Ihre Darstellung, Entwicklung und ihr Widerspiel sind für ihn der eigentliche Inhalt des Dramas, weit mehr als das dramatische Geschehen als solches. Darum konnte er sich auch bis zum Schluß mit gesprochenem Dialog und Seccorezitativ begnügen[3]. Seine Phantasie verschmäht es, den Gang der Handlung Schritt für Schritt in Tönen wiederzugeben, sie greift nur die entscheidenden Momente heraus und stellt an ihnen in großen, reich ausgeführten Seelengemälden die Entwicklung der einzelnen Charaktere dar. Sie vertraut darauf, daß die Kraft ihrer Tonsprache den Zuschauer auch während jener Zwischenpartien im Banne hält, bis eine neue Wendung der Handlung auch einen Wechsel jener Charakterbilder nötig macht. Findet er es aber für angemessen, einen größeren Komplex dramatischen Geschehens musikalisch voll auszugestalten, so wählt er dazu nicht etwa die Form des Orchesterrezitativs, sondern die des dramatischen Ensembles und Finales. Im Grunde kommt

[1] A. Schweitzer, J. S. Bach, 2. Aufl. 1915. S. 432 f. [2] Nur die Zauberflöte macht hiervon eine Ausnahme. [3] Bezeichnend dafür ist die geringe Rolle, die bei Mozart das Orchesterrezitativ spielt.

es ihm auch hier nicht sowohl auf den dramatischen Verlauf als solchen an, sondern auf die Eindrücke, die davon gleichzeitig auf die verschiedenen Charaktere ausstrahlen, auf die Wandlungen, die ein solches Gegenspiel bei ihnen erzeugt. Es ist kein Zufall, daß gerade Mozart bis auf den heutigen Tag als der unerreichte Meister des dramatischen Ensembles dasteht. Der ganz einzige Bund, den in seiner Persönlichkeit dichterische Intuition und musikalisches Schöpfertum eingehen, ließ ihn hier ein besonderes Vorrecht der Musik in vollendeter Weise ausnützen: die Fähigkeit, Gedanken und Gefühle, die verschiedene Personen gleichzeitig bewegen, auf einmal zum Ausdruck zu bringen und außerdem noch im Orchester die äußere Situation anzudeuten.

So ist Mozarts Dramatik in erster Linie Charakterdramatik. Aber auch der Begriff des dramatischen Charakters ist bei ihm ein anderer als bei Gluck. Die Gluckschen Charaktere gleichen verkörperten Begriffen, sie erhalten ihr ganzes Licht und Leben von der Idee, deren Träger sie sind, alle sonstigen Regungen, die damit nichts zu tun haben, werden bei der Wiedergabe streng fern gehalten[1]. Für Mozart dagegen, der sich auch hierin als moderner Geist erweist, ist der einzelne Charakter nicht der Vertreter einer bestimmten Idee, sondern eine unteilbare Einheit lebendiger Seelenkräfte, etwas Einmaliges, Individuelles, das seine Entwicklungsmöglichkeiten nur in sich selbst trägt. Gewiß sind auch die Mozartschen Charaktere Typen, d. h. sie weisen über sich selbst hinaus auf ein Allgemeines hin, aber sie behalten dabei doch ihr individuelles Gepräge und verlieren sich niemals ins Begriffliche oder gar Allegorische. Diese Art war aber von Hause aus auf die volle schöpferische Kraft des Musikers angewiesen. Seine Aufgabe bestand eben darin, alle die vielverschlungenen Regungen ans Licht zu ziehen und in seelische Tiefen hinabzuleuchten, die den Poeten verschlossen blieben. Ein Gluckscher Charakter ist in seinen wenigen Grundzügen von vornherein fertig, alle Phasen der Handlung dienen nur dazu, dieses Grundwesen noch zu steigern. Ein Mozartscher dagegen ist bei all seiner Einheitlichkeit stets in Bewegung, er offenbart immer wieder neue Seiten, Nebenzüge, die kommen und wieder verschwinden und doch dadurch die Einheit nicht zerstören, sondern nur bekräftigen. Die Gestalten in Mozarts Singspielen und Buffoopern

[1] S. o. S. 680 ff.

tragen deshalb auch weit mehr Wirklichkeitsgepräge als die Gluckschen Idealfiguren. Allerdings verstand Mozart unter Wirklichkeit nicht etwa, wie die gleichzeitigen Stürmer und Dränger in der Literatur, das Nächstliegende, „Zeitgemäße", sondern das, was zu allen Zeiten wirklich und wahr ist. Seine Behandlung des Figarostoffes lehrt dies am deutlichsten. Diesem Realismus im höchsten Sinne ist es zu verdanken, daß seine Gestalten bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer Wirkung eingebüßt haben. Sie gehören keiner bestimmten, sondern jeder Gegenwart an.

Der Dichter Bretzner war dagegen von Mozarts und Stephanies Bearbeitung keineswegs erbaut, sondern schrieb 1782 in der Leipziger Zeitung:[1]

Ein gewisser Mensch Namens Mozart in Wien hat sich erdreistet, mein Drama „Belmont und Constanze" zu einem Operntexte zu mißbrauchen. Ich protestiere hiermit feierlichst gegen diesen Eingriff in meine Rechte und behalte mir weiteres vor.

Christoph Friedrich Bretzner, Verfasser des Räuschchen.

Ein zweiter Protest folgte 1783[2] gegen den „ungenannten Umarbeiter", der eine „Menge Gesänge mit gar herzbrechenden und erbaulichen Verslein" eingeschoben habe. Von weiteren Schritten des selbstbewußten Poeten ist allerdings nichts bekannt geworden.

Die oft gehörte Behauptung, Mozart habe mit der Entführung „die deutsche Oper geschaffen", verrät mehr Begeisterung als Verständnis für die geschichtlichen Tatsachen. Das hatten Schweitzer und Holzbauer in Mannheim versucht, ohne freilich damit durchzudringen. Die Entführung dagegen ist dem Geiste wie der Form nach ein Singspiel mit dem ganzen, dieser Gattung eigentümlichen Gemisch deutscher, französischer und italienischer Züge, ja die Figur des Osmin hat sogar mehr italienisches Blut mitbekommen, als sonst im deutschen Singspiel üblich war. Stilistisch bringt das Werk also nichts Neues, was nicht im Keime bereits im älteren Singspiel, namentlich im Wiener, vorhanden gewesen wäre. Wohl aber mag man einen deutschen Zug in der Energie und Tiefe erblicken, womit hier der Rahmen des Unterhaltungsstücks gesprengt und mit dem Drama als einem Spiegel des menschlichen Lebens Ernst gemacht wird. In dieser Hinsicht hat die Entführung der späteren deutschen Oper tat-

[1] Wurzbach, Mozartbuch 1869, S. 261. [2] Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1783, II 398 ff., vgl. Jahn I⁴ 759.

sächlich eine Vorarbeit von unermeßlichem Werte geleistet. Sie war aber zugleich auch in Mozarts eigenem Schaffen das erste Werk, worin seine dramatische Muse ihre eigentümlichen Züge voll entschleierte. Darum bildet sie und nicht der Idomeneo das stolze Eingangsportal zum Tempel seiner Dramatik[1].

Mozarts vertiefte Auffassung von seinem Stoffe offenbart sich schon in der Ouvertüre. Die meisten älteren Singspielouvertüren waren mehr oder weniger solid gearbeitete Musikstücke ohne individuellere Züge gewesen, eine Minderheit hatte nach französischem Vorbild eine innere Verbindung mit der ganzen Oper oder wenigstens mit ihrer ersten Szene angestrebt. Ihr folgt Mozart, aber auf eine ganz eigentümliche, hochpoetische Art. Formell ist dieses Stück ein ausgedehnter Sonatensatz, nur daß an die Stelle der Durchführung in Anlehnung an die italienische Sinfonie ein kurzer, langsamer Satz tritt. Aber dieses Andante ist wiederum viel zu kurz, um als selbstständiger Satz empfunden zu werden, sodaß das Ganze tatsächlich aus einem Satze mit einer Episode in der Mitte besteht. Diese Einheitlichkeit wird noch dadurch verstärkt, daß das Seitenthema nach J. Haydns Art keinen Gegensatz bringt, sondern aus dem Hauptthema abgeleitet wird. Auch Mozart selbst legte auf den Eindruck der Knappheit großen Wert[2]: „sie ist ganz kurz, wechselt immer mit forte und piano ab, wobey beim forte allzeit die türkische Musik einfällt, moduliert so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nicht geschlafen haben".

Im Charakter fällt zunächst das hauptsächlich durch die Mitwirkung der Janitscharenmusik erzeugte orientalische Lokalkolorit auf. Die Idee dazu mag in Mozart besonders durch Glucks Pilgrime von

[1] Die Originalpartitur der Oper (K.-V. 384, S. V. 15 mit Wüllners R.-B.) schenkte Mozart seiner Schwägerin Hofer, als sie ihm eines Abends besonders zu Dank gesungen hatte. Später gelangte sie in den Besitz Paul v. Mendelssohn-Bartholdys in Berlin und befindet sich jetzt auf der dortigen Staatsbibliothek. Von den Beiblättern ist aber nur ein Teil in Andrés Sammlung erhalten. Am 20. Juli 1782 schreibt Mozart dem Vater (B II 173): „Sie werden viel Ausgestrichenes darin finden, das ist, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freyen Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte ich erst hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen." In der Tat sind diese umfangreicher und bedeutender als in den meisten Mozartschen Partituren. [2] B II 123.

Mekka wachgerufen worden sein[1]. Neu aber ist ein anderer Zug, der dem türkischen nicht allein die Wage hält, sondern weit stärker den Grundcharakter des Ganzen bestimmt. Was ist das für ein geheimnisvolles, phantastisches Flüstern und Wispern, mit dem das auf einfachen Dreiklangsintervallen sich aufbauende Thema zunächst einsetzt? Märchenstimmung umfängt uns, wie später im Allegro der Zauberflötenouvertüre, und hält uns bald mit heimlichem Raunen, bald mit hellem Flimmern bis zum Schlusse dieses genialen Stimmungsbildes in ihrem Bann. Auch der häufige, unvermittelte Wechsel von forte und piano, sowie das beständige Modulieren gehört dazu, sie verstärken den fremdartigen Eindruck, der gleich vom Beginn an weit hinwegführt aus der biederen Welt des alten Singspiels. Erst im achten Takt offenbart der Eintritt der türkischen Musik, daß dieser romantische Ritt dem Orient gilt, dessen Märchenwelt Mozart ja ganz besonders liebte. Der Orient ist für seine Anschauung aber nicht allein das Land greller, berauschender Farbenpracht, sondern auch unheimlicher, schwüler Sinnlichkeit, wie in der Oper selbst Osmin zeigt; schon in der Ouvertüre deuten die plötzlich sich einschleichenden Mollpartien auf diese Sphäre hin. Da bricht das phantastische Treiben mit einem Male ab; in schwerem C moll betritt ein fremder Gast die Szene, von Trauer und Sehnsucht zugleich erfüllt; von tiefer Wirkung ist dabei das Konzertieren zwischen Streichern und Bläsern, sowie der Ausbruch auf der Fermate, die die ganze Sehnsucht wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt. Aber der Zuhörer hat kaum Zeit, sich in die klagenden Züge dieses Bildes zu versenken: ehe er sich dessen recht bewußt wird, steht er schon wieder mitten in dem alten Wirbel drin, dessen prickelnder Eindruck jetzt noch durch allerhand Zusätze, wie gleich der Klarinetten und des Triangels am Anfang, verstärkt wird; auch die Mollpartie des Schlusses wird erweitert und in ihrer Wirkung gesteigert. Wie hinter einem feinen Schleier verschwindet das glänzende Bild auf einem fragenden Halbschluß. Die Antwort gibt die unmittelbar folgende Arie des Belmonte: Hier soll ich Dich denn sehen, Constanze! (1). Es ist die Melodie jenes Mittelsatzes der Ouvertüre, nur jetzt in C dur statt in C moll — eine ebenso einfache wie poetische Verwendung dieses

[1] Die musikalischen Gedanken selbst tragen, im Durchschnitt wenigstens, ein weit weniger exotisches Gepräge als in der Gluckschen Ouvertüre, dem Janitscharenchor (5) und Mozarts bekanntem Rondo Alla turca aus der A dur-Sonate.

Gegensatzes, um die durch jenen Mollsatz erzeugte Spannung zu lösen. Der sehnsüchtige Klageruf, der vorhin, wie von fernher, gedrückt und gedämpft an unser Ohr gedrungen war, enthüllt sich jetzt als die Stimme Belmontes, des treuen Liebenden, der nach „allzuviel der Leiden" den Strand seiner Sehnsucht erreicht hat und wie aus dem Nebel auf uns zutritt. So gibt die Ouvertüre den äußeren Stimmungskreis der Oper wieder, deutet aber zugleich auch auf das Grundthema des Ganzen hin, die treue, unschuldsvolle Liebe, die aller feindlichen Mächte Herr werden wird[1]. Sie zeigt, was unter den Händen eines wirklichen Poeten aus jener französischen Verknüpfung von Ouvertüre und Oper werden konnte. Es ist weder die mehr oder minder mechanische Art mancher älteren Singspielkomponisten, noch die pittoreske Grétrys (S. 672)[2], sondern sie trifft den eigentlichen Lebensnerv des Stückes. Jene Arie gehört zur Ouvertüre als Erfüllung dessen, was der Mittelsatz verhieß, sie gehört aber auch, wie gleich zu zeigen sein wird, ideell sehr nahe zum Folgenden; so ergibt sich ein fortlaufender Komplex, dessen Glieder alle mit einander in lebendiger Verbindung stehen. Jetzt erst begreifen wir den tieferen Sinn von Mozarts lakonischen Worten, Stephanie habe auf seinen Wunsch aus dem ursprünglichen Monolog „eine Ariette gemacht". Wenige der damaligen Komponisten hätten der Versuchung widerstanden, diese Stimmung in einer größeren, italienisch gefärbten Arie wiederzugeben. Mozarts Komposition ist ein einfaches Lied, wie das folgende von Belmontes Gegenspieler Osmin, und nur wenig länger als jener Mittelsatz. Auch hier ist der Märchenton festgehalten: in reiner, unschuldiger Herzlichkeit, ohne jede seelische Komplikation spricht dieser Ritter seine tiefe Liebe aus; nur eine edle Sehnsucht dämpft das volle Glücksgefühl, die in der kleinen, von Empfindung überströmenden Coda mit der schwellenden Bläserbegleitung ihren Höhepunkt erreicht. Und ebenso lapidar wie hier die ideale, sittliche Liebe äußert sich in Osmins folgendem Liede (2) ihr Gegenstück, die unverfälscht sinnliche, bei der der Naturtrieb mit allerhand anderen dunklen Regungen, wie Eifersucht, Gewalttätigkeit und Bosheit, ge-

[1] Auch Wagner, Ges. Schr. I 195 betont diesen bestimmten Charakter der Ouvertüre. [2] Über Bendas Holzhauer vgl. S. 923. Die äußere Form beider Stücke ist genau dieselbe, und doch fehlt dem Bendaschen die zwingende poetische Kraft, die in der Wiederholung des Ouvertürenmittelsatzes durch die Singstimme liegt, auch fehlt der Gegensatz von Moll und Dur.

paart ist. Osmin ist damit die erste in der Reihe der Kontrastfiguren geworden, die Mozart in seine Dramen hineinstellt, nicht um unterhaltender Episoden willen, sondern um seine Helden besser herauszumodellieren. Auch bei Osmin ist die Liebe die treibende Kraft, von seinen plumpen Zärtlichkeiten gegen Blonde bis zu den Ausbrüchen wilder Grausamkeit: nicht zufällig ist auch sein erster Gesang ein Liebeslied. Aber diese Liebe bleibt im Roh-Sinnlichen, Triebhaften stecken, die sittlichen Motive, die Belmonte leiten, sind ihr vollständig fremd. Es ist bereits die Art, die später dem Don Giovanni den Leporello zu Seite gestellt hat. Erst die Ausgestaltung Osmins zum Hauptgegenspieler des Helden hat dem Ganzen die dramatische Seele eingehaucht: ohne seinen Riesenschatten blieben auch die Lichtgestalten des Liebespaares ohne dramatische Wirkung. Auch seine komische Färbung entspringt durchaus nicht allein dem Bestreben, innerhalb der Tradition zu bleiben. Denn dieser Osmin ist weder ein hausbackener Spaßmacher im Sinne des deutschen Singspiels, noch eine Karikatur in dem der opera buffa. Mozart kennt überhaupt keine Komik im älteren Sinne mehr. Es war wohl seine größte geistige Tat, daß er die Oper von dem künstlichen Gegensatz verstiegener Heroendarstellung und nicht minder unwahrer komischer Verzerrung befreite und für Tragik und Komik auf die letzte Quelle, das menschliche Leben selbst, zurückging. Er ist der größte Realist des musikalischen Dramas, seine Gestalten stehen ausschließlich auf dem Boden der Wirklichkeit und sind allein auf sie bezogen. Er hat damit die Kenntnis vom Menschen, soweit es das musikalische Drama betrifft, ganz ungeheuer erweitert, indem er Tragik und Komik in ganz eigentümlicher Weise verschmolz und das Niederste dem Höchsten zugesellte. Noch in der Finta giardiniera hatte er diesem Ziele in unbewußtem Drange zugestrebt, aber ohne Erfolg; das dunkel geahnte Ideal war ihm unter den Händen zergangen. Jetzt, in der Entführung, war sein Lebensblick soweit gereift, daß er es wirklich festzuhalten vermochte, jetzt erst war er imstande, den Charakteren seiner Figuren auf den Grund zu blicken und sie als individuelle, unteilbare Einheiten starker und schwacher, aufwärtsstrebender und an die Erde sich anklammernder Kräfte zu erkennen. Damit wurde Mozart aber zum Schöpfer eines ganz neuen Weltbildes in der Oper. Diese Gestalten mußten ganz anders fühlen, erleben und handeln, als die, die man bisher gewohnt war. Sie wollen weder bestimmte Ideen verkörpern, noch Verstand und Witz

belustigen, noch, wie ein Lieblingswort der rationalistischen Ästhetik lautete, „die Natur nachahmen". Sie waren vielmehr selbst Natur, d. h. unmittelbares schöpferisches Leben. Daher sind sie auch weder gut noch böse im Sinne gemeiner Moral; sie werden nicht beständig an einem außerhalb der Wirklichkeit stehenden Sittengesetz gemessen, sondern allein an der Wirklichkeit selbst. Mozart fühlt sich nie als Richter seiner Gestalten, er faßt weder z. B. den Sturz seines Don Giovanni als ein moralisches Verdammungsurteil auf, noch will er seinen sog. „komischen" Figuren, populär gesprochen, eines „auswischen"; sein Humor ist weit weniger scharf und angriffslustig als der der Italiener, aber es fehlt ihm auch deren Kälte und Selbstgerechtigkeit. Auch diese armen Schelme sind keine blaßlichen Konstruktionen, sondern nach dem Leben gezeichnet. Man vergleiche nur z. B. den Leporello mit den einzelnen Gliedern seiner stattlichen romanischen Ahnenreihe, und man wird sofort erkennen, daß es gerade Mozart war, der dieser Figur die Maske abgerissen hat. Die Behauptung, Mozarts Oper sei im Grunde nur ein geistvolles Maskenspiel, ist deshalb so oberflächlich wie nur möglich.

Mozart ist aber auch darin ein Dramatiker weit moderneren Stils, daß er seine einzelnen Figuren genau aufeinander bezieht. Keine steht für sich da, jede ist aus dem Licht und Schatten der übrigen heraus modelliert. Daher das reich dahin strömende, ewig bewegte Leben dieser Dramen, ihr ausgeprägter Wirklichkeitscharakter, der sie heute noch so frisch und wahr erscheinen läßt wie am ersten Tag. Doch zurück zur Entführung.

Schlag auf Schlag entwickelt Mozart im ersten Teil seiner Exposition die Charaktere der beiden Gegenspieler Belmonte und Osmin zu vollster Schärfe. Ein Stück zieht das andere nach sich; Osmin, die elementare Natur, entschleiert sein Wesen zuerst (3), aber unmittelbar darauf wird auch Belmontes Charakterbild voller ausgeführt (4).

Osmins Lied hat drei variierte Strophen, die immer wieder eine neue Seite seiner Natur aufblitzen lassen. Dem Texte nach ist es als harmloses Volksliedchen gedacht, das er beim Feigenpflücken singt. Dieters Komposition[1] zeigt, wie die Komponisten gewöhnlichen Schlages derlei Stücke auffaßten: es ist eine etwas spießbürgerliche Weise im

[1] Anfang bei Preibisch S. 159, vollständig bei H. Abert, Herzog Karl Eugen v. Württ. Heft 7, Anhang.

Volkston, ohne eigentümlicheren Zug, die ohne weiteres auch jedes Bauernmädchen bei der Ernte singen könnte. Beim Mozartschen Osmin ist dagegen schon dieser erste Gesang eine unverhohlene Äußerung seines innersten Wesens. Zum ersten Male im deutschen Singspiel wird ein ganz einfaches Lied in der Musik dem Charakter des Sängers angepaßt. Schon die Wahl der Molltonart und speziell des Gmoll, das bei Mozart stets etwas Besonderes zu sagen hat, ist bezeichnend. Es liegt etwas Schwüles, Unheimliches in diesem schwerfällig sich fortbewegenden Gesang mit seinen beredten Terz-Quint-Klauseln in der Melodik, seinem selbstgefälligen Wiederholen der letzten Phrase in der unteren Oktav und endlich dem kolossalen Aufschwung in das Trallalera! hinauf, in dem mit einem Male die fanatische Bösartigkeit des Gesellen elementar hervorbricht[1]. Die folgenden Variationen betreffen neben harmonischen Änderungen, zu denen z. B. das unheimliche As in der zweiten Geige beim zweiten Trallalera gehört, vor allem die Instrumentation. In der zweiten Strophe tritt ein kurzes Bläsermotiv hinzu, das halb wie eine Geberde, halb wie ein tierischer Naturlaut klingt, in der dritten wird die Färbung durch die merkwürdig erregten Oktavengänge der Bläser, zu denen noch eine Flöte tritt, noch bedeutend sinnlicher, und gerade in diesem Moment bricht der aufs höchste eifersüchtige Osmin aus dem bisherigen Tempo aus ins Allegro hinüber. Von düsterer Wildheit, ebenso unberechenbar wie schwerfällig, von stets lauernder Sinnlichkeit, so tritt uns Osmin zuerst entgegen. Das folgende Duett schließt sich unmittelbar an, indem der erzürnte Belmonte dem Osmin sein Trallalera nachplärrt. Es ist ein ganz merkwürdiges, echt Mozartsches Stück, durchaus frei in der Form (nur mit Wiederholung einzelner Motive) und ganz auffallend schwankend in seiner Tonalität. Das erzeugt eine wirksame Spannung, die durch die lebendige Charakteristik der beiden Gegner und einige besondere Züge noch gesteigert wird. Dazu gehört gleich Belmontes zweimalige Frage[2]. Bei der A mollstelle (Seht selber zu) mit Osmins Unisoni beginnt bei diesem

[1] Auch die Mozartsche Betonung trallaléra weicht von der herkömmlichen ab. Dieter und die übrigen deklamieren regelmäßig trällälérä. Eine ähnliche, schwüle Stimmung mit unmittelbarem melodischem Anklang an Mozart bei Piccinni Notte critica I 1. [2] Ihr Orchestermotiv mit der in gestoßenen Achteln liegen bleibenden Oberstimme ist eine Reminiscenz an Chr. Bach, vgl. dessen Catone I 6 und Orione, Arie Solcar pensa un mar sicuro.

die Bestie bereits ihre Krallen zu zeigen. Die folgende Zankszene behandelt Mozart, wie viele ihresgleichen, nach französischen Mustern[1] kanonisch, der erste Anprall wirkt wegen des heulenden Motivs und der engen Intervalle gleich recht bedenklich; sehr drastisch ist auch die Art, wie Belmontes Lob des Pedrillo von Osmin durch die Mollimitation gleich in sein Gegenteil verkehrt wird. Von der Gmollstelle (Er ist fürwahr ein guter Tropf) an rücken die beiden Gegner hart aufeinander, Osmin schnattert in seiner Wut buffoartig drauf los, während Belmonte den guten Pedrillo in seinem chromatischen Abstieg halb ironisch bedauert — auch der Märchenprinz hat seine Augenblicke guter Laune. Immer heißer wird die Stimmung und entlädt sich schließlich in dem Ddur-Presto, worin sich die Beiden, jetzt von dem gleichem Wunsche beseelt, einander los zu werden, auf Grund eines ungehobelten Motives die dicksten Grobheiten an den Kopf werfen; mit unwirschem Gepolter hinkt der Baß kanonisch nach. Eine echt italienische Zankszene mit kurzen, spitzen, immer wiederholten Motiven, langgezogenen Wutschreien und abgerissenen Drohrufen schließt das lebendige Bild ab. Nun kommt auch noch der Sündenbock Pedrillo dazu, und das benützt Mozart zu einem Charaktergemälde Osmins, dessen Wurzeln, wie wir sahen, gar nicht in der Dichtung lagen, sondern allein in der von Mozart selbst geschauten dramatischen Idee (3). Der Zorn des Alten eröffnet einen wahren Hexenkessel der verschiedensten Leidenschaften, deren toller Wirbel schließlich sogar die Form sprengt. Die Grundempfindung ist dabei die der vermeintlichen absoluten Herrschaft über die Situation, das Vollgefühl der Überlegenheit, das bei einem Menschen seines Schlages alle übrigen Regungen zum Schweigen bringt und nur in seinen eigenen verschiedenen Spielarten schwelgt. Auf ein Ritornell läßt er sich gar nicht erst ein, sondern beginnt nach einem beredten pathetischen Forteakkord leise in mühsam verhaltener Wut sein unheimliches Thema mit der grotesken Koloratur, die schließlich mit knurrenden Trillern und einem bösartigen chromatischen Gang in mächtigem Crescendo auf einem Oktavensprung explodiert. Das ist ganz die naturalistische Sprache des italienischen Buffostils, namentlich Paisiellos, und ihr bleibt Osmin auch das ganze Stück hindurch treu. Der Ausbruch hat ihm selbst wohlgetan, mit selbstgefälliger

[1] Vgl. Monsigny, Belle Arsène III 5. Grétry, Silvain-Ouvertüre.

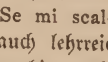
Grandezza geht er den „Laffen" zu Leibe, deren Schleicherei die einander kanonisch jagenden Geigen sehr drastisch schildern. Hochpathetisch rühmt er sich seiner Menschenkenntnis, um gleich darauf seinem Selbstgefühl in greller Brutalität die Zügel schießen zu lassen (Eure Tücken, eure Ränke); die Galle bricht dabei freilich immer wieder hervor, und ganz unheimlich bösartig klingt sein letztes „sind mir ganz bekannt" mit dem Triller. Abermals mildert sich sein Toben: in dem köstlichen „ich hab auch Verstand" mit der listig schmunzelnden Oboe, das im zweiten Teil noch in die tiefsten Baßregionen hinein erweitert wird, kommt nach aller Wildheit und Dämonie noch der Philister mit seiner ganzen eitlen Selbstgerechtigkeit zu Worte. Charakteristisch ist, daß in dem ganzen Stücke sich die verschiedenen Abstufungen des einen Grundgefühls, Zorn, Prahlsucht, Gewalttätigkeit und gemeine Eitelkeit meist in ganz unvermitteltem, elementarem Wechsel ablösen, das drastische Bild einer nur von den niedersten Trieben beherrschten Seele, und dazu leistete dem Komponisten die schmiegsame italienische Buffosprache die besten Dienste. Mit dem Ende des zweiten Teils schließt die Arie regulär ab. Aber Osmin ist noch nicht fertig. Am 26. September 1781 schreibt Mozart[1]:

Das Drum beim Barte des Propheten ꝛc. ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Aria seye schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaß und in einem andern Ton eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Aria), sondern einen befreundten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt.

Auch diese Stelle beweist, wie bewußt Mozart bei seinem Schaffen vorging. Sie jedoch als ästhetischen Kanon für alle Zeiten verkünden zu wollen[2] geht nicht an; denn ihre Forderungen lassen sich nur aus der damaligen Zeit selbst erklären. Das musikalische Rokoko schließt die Darstellung der Leidenschaften zwar nicht aus, wenn es sie auch

[1] B II 122. [2] Jahn I[4] 769 identifiziert hier wiederum die Mozartsche mit „aller wahren" Kunst.

sehr leicht entweder ins Theatralische oder ins Weinerliche zieht, aber es sieht streng darauf, daß die Schönheit der melodischen Linie gewahrt bleibt. Selbst die wütendsten Medeen und Armiden vergessen das in ihren Arien niemals, und auch Mozart ist hierin durchaus ein Sohn seiner Zeit. Es ist schon sehr viel von ihm, daß er sagt, die Musik „dürfe sich hier nicht mehr kennen". Fand doch der alte Chr. G. Krause[1], daß „Zorn, Raserey und Verzweifelung" sich überhaupt nicht zur musikalischen Darstellung eigneten.

Der erste Anhang „Drum beim Barte" behält die Tonart bei und setzt demgemäß die Stimmung einfach steigernd fort; zum ersten Male bricht hier eine weitere Seite Osmins hervor: die Grausamkeit. Wohl „kennt sich" bereits hier „die Musik nicht mehr", denn zu einer geordneten Melodiebildung kommt es überhaupt nicht: Osmin zischt seine Quinten- und Oktavensprünge nur so heraus[2], obendrein noch auf einen anderen Taktteil, als das Orchester eigentlich angibt — es scheint alles aus Rand und Band zu geraten. Und dieses tolle Herumreiten auf denselben kleinen Motiven, das ebenfalls der Buffooper entstammt, beherrscht in verstärktem Grade auch das Allegro assai, das dem Bilde den letzten Zug in Form des dämonischen Fanatismus hinzufügt. Bezeichnender Weise hängt Mozart seinem Osmin jetzt erst im Orchester den orientalischen Mantel um. Diese instrumentale Hetzjagd wirkt in ihrer Eintönigkeit um so unheimlicher; einzelne naturalistische Motive verstärken den Eindruck, wie gleich zu Anfang der scharfe Mordent in den Holzbläsern, der hier wirklich einen „beißenden" Charakter hat[3], und später im Blech der dumpf aufreizende Rhythmus  , der die wilde Jagd der Streicher[4] und Pikkoloflöte begleitet. Der Gegensatz zwischen dem, was Osmin sein möchte, und dem, was er wirklich ist, erreicht seine höchste

[1] Von der musikal. Poesie 1752. [2] Ganz ähnlich in Paisiellos Somiglianza de' Numi I 5 (Arie Se mi scaldo, m'infurio, m'impesto). Dieselbe Oper enthält in der Arie I 1 auch lehrreiche Parallelen für Osmins „Eure Tücken, Eure Ränke" und „Mich zu hintergehen". Natürlich sind das keine bewußten Entlehnungen, sondern nur Beweise dafür, wie stark Mozart für seinen Osmin auf die Buffooper zurückgegriffen hat. [3] Ähnlich erscheint er im Hochzeitsmarsch des Figaro, ebenfalls des fremdartigen Kolorits wegen. [4] Ganz dasselbe, unaufhörlich wiederholte Unisonomotiv, das hier das Stück beschließt, findet sich auch in Paisiellos Astuzie amorose II 3 auf die Worte che brutto fracasso ve faccio vedè. Die Häufung der Drohungen auch in Paisiellos Frascatana II 7.

Schärfe, darum ist auch der Eindruck des Komischen hier am stärksten. „Der Zorn des Osmin", schreibt Mozart, „wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabey angebracht ist".

Nach dieser Charakterarie, die selbst die besten bisherigen Singspielleistungen meilenweit hinter sich ließ, enthüllt nun aber auch Belmonte sein innerstes Wesen bestimmter als zuvor. Das Adur dieser Arie (4) ist im bewußten Gegensatz gegen das vorhergehende Amoll gewählt: abermals rücken die beiden Gegenspieler ideell aufs Engste zusammen. Mozart erschien sie so wichtig, daß er sie sogleich nach Empfang des Buches komponierte; er schreibt dem Vater[1]:

Nun die Aria von Belmont in Adur: O wie ängstlich o wie feurig, wissen Sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle Herz schon angezeigt — mit 2 Violinen in Oktaven[2]. Dies ist die Favorit-Aria von allen die sie gehört haben, auch von mir und ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken[3], man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist[4], man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist[5].

Die Arie ist ein treffliches Beispiel für die Schärfe, mit der Mozart seine Charaktere aus einer bestimmten Situation heraus zu entwickeln versteht. Belmonte weiß zwar, daß er die Geliebte sehen wird, aber daß dieses Wiedersehen so bald stattfinden soll, das überrascht ihn doch so, daß nicht allein die Wiedersehensfreude sich sofort in echt Mozartscher Weise mit schmerzlicher Erinnerung an das Vergangene und ängstlicher Besorgnis vor dem Kommenden vermischt, sondern daß dieser ganze drangvolle Schwall der Gefühle sich auch in seinem äußeren Menschen kundgibt. Daher rührt die große Rolle der Tonmalerei; sie geht zwar in ihrer äußeren Ausführung kaum über die stehenden italienischen Bilder des palpitare, vacillare, sospirare u. a. hinaus, ist aber so lebenswahr in der ganzen Situation begründet, daß der bei den Italienern so häufige Eindruck der äußerlichen Zutat gar nicht aufkommt. Aber noch mehr: Mozart faßt das ganze Bild so scharf, daß die Gestaltung mitunter einen fast dialogischen Charakter annimmt. Wir hören z. B. das Lispeln und Seufzen des Mädchens, und gleich darauf ringt sichs aus Belmontes

[1] B II 122. [2] Part. S. 59, T. 5 ff. [3] P. S. 60, T. 9 ff. [4] P. S. 61, T. 3 ff. [5] P. S. 61, T. 8 ff. Das Hauptthema der Arie erinnert stark an den Seitengedanken der Arie Pupille amate in Chr. Bachs Lucio Silla III 5.

Brust in vollem Überschwang los: „es wird mir so bange!" „es glüht mir die Wange!" So nimmt alles, was zur Situation gehört[1], selbst das Kleinste, Gestalt an, während Andrés und Dieters Helden aus der Maske einer italienischen Kastratenarie nicht herauskommen, und schon diese Arie ist ein vollgültiges Beispiel für Mozarts neue Kunst dramatisch-psychologischer Orchesterbehandlung. Sie enthält in ihren zwei Teilen (dies ist Mozarts Lieblingsform auch in dieser Oper) aber zugleich eine feine Steigerung des Affekts. Der Gedanke an „der Trennung bangen Schmerz" verschwindet im zweiten Teil, dagegen ist das Bangen vor der Zukunft breiter ausgeführt, und zum Schlusse quillt dann die mit heißer Sehnsucht gemischte Freude unverhüllt hervor; im Orchester verhallt schließlich das Lispeln der Geliebten im pp.

Der Janitscharenchor (5), der den Auftritt des Bassa begleitet, ist, wie Mozart schreibt[2], „für einen Janitscharenchor alles was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben." Er ist dreiteilig, mit einer französischen Soloepisode in der Mitte und von ausgesprochen orientalischem Gepräge. Dahin gehört nicht allein die Janitscharenmusik, sondern auch der rasselnde Rhythmus, einzelne melodische Züge, wie z. B. das hart nebeneinander gerückte f″ und fis″ des sechsten Chortaktes und namentlich der an die Ouvertüre gemahnende, scharfe Modulationswechsel[3]; so wird gleich am Anfang die Haupttonart C dur erst auf dem Umweg über das fremdartige A moll[4] erreicht. Die Verwandtschaft mit Glucks Ouvertüre zu den „Pilgrimen" ist unverkennbar.

Die Rolle des Bassa Selim, die Mozart ursprünglich ebenfalls musikalisch ausführen wollte[5], ist schließlich eine Sprechrolle geblieben. Der spätere Mozart hätte es dabei schwerlich bewenden lassen, wäre es ihm doch ein Leichtes gewesen, durch Stephanie einige Arien einlegen zu lassen. Er sah indessen damals keinen Grund, von der

[1] Hierher gehört das in seiner Kürze elementar wirkende kleine Rezitativ und namentlich das in ein Piano ausmündende kleine Crescendo der ersten beiden Arientakte. [2] B II 122 f. [3] Ulibischeff (II 375 ff.) erinnert dafür an gewisse russische Volksmelodien, die Mozart vielleicht beim Fürsten Galitzin kennen lernte. [4] A moll benützt Mozart gerne für derartige exotische Bilder, vgl. den Schluß der Arie Osmins und das Alla turca der A dursonate (K.-V. 331), das auch im Rhythmus an diesen Chor gemahnt. [5] Darauf deutet die Erwähnung des Sängers Walther in dem Briefe vom 1. August 1781 hin (B II 105).

Fassung Bretzners abzuweichen. Für seine Auffassung von seinem Stoff genügte das Liebespaar samt seinen Sekundariern und Osmin als Kontrastfigur, der Bassa dagegen verdichtete sich überhaupt nicht zu einem musikalischen Charakter. Seine Stellung als türkischer Pascha war durch sein Gefolge, seine Feindschaft gegen das Liebespaar und seine unerwiderte Liebe durch Osmin, seinen Diener, und durch die Gesänge Constanzes zur Genüge angedeutet; eine volle musikalische Ausführung dieser Figur, die den Komponisten zudem wieder in bedrohliche Nähe der opera seria, etwa im Stil des Soliman der Zaide, führen mußte, schien ihm die einfache Herzensgeschichte des Liebespaares allzusehr zu belasten. So hielt er sie musikalisch einfach im Hintergrund, ein Verfahren, das bei der schwankenden Stellung des Singspiels zwischen Schauspiel und Oper damals durchaus nicht als anstößig empfunden wurde; noch Webers „Oberon" bietet ein Seitenstück dazu.

Selims ersten Ansturm auf ihr Herz beantwortet Constanze in einer Arie (6), deren Adagioteil mit der abgerissenen, seufzerartigen Melodik und den liegenden Bläsern bei allem Schmerze die Treue gegen den Geliebten schlicht und innig zum Ausdruck bringt. Es ist die würdige Geliebte Belmontes, die sich hier ausspricht. Leider entspricht der Allegroteil diesem Anfange nicht. Mozart selbst bekennt[1]: „Die Aria von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug in Tränen — habe ich, soviel es eine wälsche Bravouraria zuläßt, auszudrücken gesucht." Dieses Verfahren, das freilich im Singspiel durchaus nichts Neues war, hat in Constanzes Charakterbild einen unheilvollen Riß hineingebracht, dessen beide Gegenpole später in den beiden Arien 10 und 11 noch schärfer auseinandertreten: auf der einen Seite steht die dem Belmonte entsprechende Constanze, die ihr Gefühl einfach, wahr und edel kundgibt, auf der andern ihr Zerrbild, die italienische Primadonna, die sich in das Pathos der Armiden und Medeen versteigt — ein Mangel, der es verbietet, die Entführung trotz allen ihren Vorzügen den späteren Schöpfungen ebenbürtig zur Seite zu stellen. Auch die Arien der Königin der Nacht wirken nicht so störend, da sie von einer rachedürstenden, zauberischen Fürstin und nicht von einem ein-

[1] B II 123.

fachen, liebenden Mädchen gesungen werden. Und wie stets, wenn Mozart sich auf das seiner Natur nicht besonders liegende Gebiet der opera seria wagt, verliert seine Tonsprache viel an Eindringlichkeit und Originalität. Nur einzelne Züge in der Bläserbehandlung und in der Melodik, besonders chromatischer Natur, vor allem aber die Hereinziehung des Adagioteils in den Mittelsatz, verraten die Hand des Meisters, alles übrige gibt zwar die Stimmung im allgemeinen wieder, aber ohne individuelle Charakteristik, und besonders abstoßend wirkt die sinnlose Koloratur auf dem unbetonten Worte „meinem" (Schoß). Wie anders schwelgt das „liebevolle Herz" Belmontes in dessen Arie (4) auf der Koloratur!

In dem Terzett (7) erzwingen sich Belmonte und Pedrillo dem wütenden Osmin gegenüber den Eintritt in das Haus des Bassa. Mozart berichtet dem Vater darüber[1]:

Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom ersten Act. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit hat, mit seiner Constanze im Garten zusammenzukommen. Der Bassa hat ihn in Diensten genommen, Osmin als Aufseher und der darum nichts weiß, ist als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden impertinent und will sie nicht in dem Garten lassen. Das Erste, was angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches sehr geschwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja alles, was zu einem Schluß von einem Acte gehört: je mehr Lärm, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden.

Diese, zum Schlusse übrigens ziemlich ironisch gefärbte Stelle zeigt, daß es Mozart hier mehr um drastische Situationsschilderung, als um feiner ausgeführte Charakteristik zu tun war. Damit, sowie mit den kurzen, schlagkräftigen Motiven und der spannenden Rhythmik steht das Stück, namentlich in seinem Mollteil, ganz offensichtlich unter dem Einflusse bestimmter Ensembles der Pariser opéra comique. Auch an Einzelmalerei fehlt es nicht, wie z. B. bei dem von Osmin angestimmten Prügelmotiv („sonst schlag ich drein"), einem Verwandten des Wagnerschen in den Meistersingern, und dann nach der Fermate bei den drohenden Baßgängen und den Bläservorhalten, zur Bezeichnung des erbitterten Ringens. Auch die Charakteristik ist wenig-

[1] B II 123.

stens im Umriß angedeutet; vor allem ist es Osmin, der auch hier wieder, in düsterem C moll, den Ton angibt und auch sonst den beiden andern gegenüber meist seine eigenen Wege geht, bis zum Schluß, wo er, schon überwunden, noch sein wütendes marsch! auf den schlechten Taktteil dazwischen schreit.

Der zweite Akt führt zunächst Blondchen mit einer Arie (8) auf den Plan. Sie hat den Osmin vor, der, wie gewöhnlich, auch bei ihr zunächst durch Brutalität zum Ziele zu kommen sucht. Darum hat dieser in knappster Rondoform angelegte Satz in seinem Charakter etwas bewußt Manierliches; sie will dem täppischen Orientalen zeigen, daß man im Abendlande mit Anmut und Sitte zu werben gewohnt ist. Gewiß hat Blondchen zahlreiche Vorgängerinnen in der italienischen und besonders der französischen komischen Oper, aber es fehlt ihr jeder Stich in das Gebiet herzloser Koketterie, die bei jenen nur zu häufig die Hauptsache ist. Ihre anmutige Schalkhaftigkeit stammt nicht aus dem Kopfe, sondern aus dem Herzen, aus einem natürlichen, warmen Empfinden. Das ist ein deutscher Zug, und Jahn hat Recht, wenn er hier die ersten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutschen Oper gezogen findet[1]. Daß das Hauptthema der Arie altes italienisches Gut ist, sahen wir bereits früher[2]. Ihr Hauptreiz besteht darin, daß sie dem Alten trotz dem manierlichen Grundton verschiedene spürbare Seitenhiebe versetzt, wie z. B. bei dem vielsagenden Oktavensprung auf „in wenig Tagen" oder der scherzhaften kleinen Koloratur auf „entweicht", die gleich abgelassenem Dampf zischend verpufft, sie geht das zweite Mal bis ins e''' hinauf, ein beredtes Zeugnis für die Kunst der Mlle. Teyber. Auch die unwirschen Zweiunddreißigstelfiguren der Streicher im ersten Zwischensatz gehören hieher[3]; sie tauchen in ähnlicher Absicht sowohl bei Guglielmi als bei Grétry[4] auf und finden sich später auch öfters bei Mozart selbst.

Im folgenden Duett (9) nimmt sich denn auch Osmin mehr zusammen. Er poltert zwar zunächst immer noch, aber in bedeutend gutmütigerem Tone. Blonde zieht jedoch jetzt erst recht vom Leder und überhäuft ihn mit einem gewaltigen Wortschwall ohne alle Pausen, sodaß er überhaupt nicht mehr zum Worte kommt. Seinen

[1] I[4] 775. [2] S. o. S. 269, 446. [3] Sie kamen in der ersten Fassung der Arie zweimal vor. Vgl. zu diesen Kürzungen die G.-A. Anh. 293. [4] Guglielmi, Matrimonio in contrasto I 4. Grétry, Tableau parlant 7.

letzten Trumpf, den gravitätischen Abstieg in die tiefsten Baßregionen, macht sie ihm durch drastisches Nachäffen zu Schanden. Und nun stimmt er in dem langsamen Cmoll-Mittelsatz eine melancholische Weise an, halb Klagelied, halb Liebkosung. Seine verschämte Art hat hier geradezu etwas Rührendes, und doch bleibt er in seiner mürrischen Ungeschlachtheit durchaus er selber, wie grotesk klingt z. B. jedesmal sein gepreßtes „geplagt und geschoren!" Blonde aber schlägt ihn auch hier mit seinen eigenen Waffen, indem sie seine Melodie halb anmutig, halb spöttisch verziert. Im zweiten Allegro, einer vollständig freien Wiederholung des ersten, hat sie ihn völlig gezähmt: sie ist es, die jetzt den Ton angibt, nicht mehr er; ihm bleibt nur noch übrig, an der Hand ihrer melodischen Gedanken sich furchtsam und unterwürfig davonzumachen; jubelnd schickt das Orchester dem verliebten Toren noch eine wahrhaftige Siegesfanfare nach.

Constanzes nächste Arie (10) wird von einem größeren Rezitativ eingeleitet, einer Form, mit der Mozart im Vergleich zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen ziemlich sparsam ist. Nach einem spannenden, mit seinem Baßgang den ganzen seelischen Druck verratenden Anfang schwebt ein Seufzermotiv heran, gefolgt von einem erregten, scharfen Synkopenmotiv. Das ausdrucksvoll deklamierte Rezitativ erreicht schließlich gegen Schluß den Höhepunkt seines Affektes, und gleich darauf beginnt die Arie mit jenem gepreßten Klageruf „Traurigkeit", der zuerst in den Bläsern und dann in der Singstimme ertönt, ein glänzendes Beispiel für Mozarts geniale Art, den Hörer statt durch geschwätzige Ritornelle durch ein kurzes, plastisches Motiv in die Stimmung einzuführen. Die Arie gehört mit ihrem Ausdruck rührender Klage, deren resignierte Färbung bereits auf den letzten Mozart hindeutet, zu den Höhepunkten der Oper. Hier steht die Constanze vor uns, die Mozart eigentlich vorschwebte, schlicht, natürlich und ohne jedes falsche Pathos. Nicht allein der Tonart G moll, sondern auch dem ganzen Ausdruck nach steht das Stück auf der Linie, die von der Ilia des Idomeneo zur Pamina hinüberführt. Die Form ist abermals zweiteilig, denn die vier Überleitungstakte können nicht als selbständiger Teil gelten, so geistvoll und echt Mozartisch sie uns auch an der Hand des Hauptgedankens unvermutet wieder zum Anfang zurückführen. Dieser zweite Teil trägt insofern ebenfalls den unverkennbaren Stempel Mozarts, als er nicht bloß alle Durwendungen des ersten vermeidet, sondern obendrein noch

hartnäckig an der einen Tonart G moll festhält, die nunmehr alle Gedanken des Satzes in sich aufsaugt, als gäbe es anderswo nicht Rat noch Hilfe mehr; außerdem werden alle früheren Gedanken unter einen erhöhten seelischen Druck gestellt und in ihrem Ausdruck getrübt oder verschärft, so namentlich der (aus der Zaide stammende) Gesang an die Lüfte, der im ersten Teil noch einen bescheidenen Lichtblick in das trübe Bild gebracht hatte. Alle melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten, mit denen Mozart seine G moll-Stücke ausstattet, finden sich wieder, wie die große Rolle der sechsten und der erniedrigten zweiten Stufe, dazu kommt die echt Mozartsche Verwendung der Synkope als der Hauptträgerin der inneren Erregung, die geniale Erweiterung einer Phrase bei gleichzeitiger Verteilung auf Singstimme und Instrumente („weil ich Dir entrissen bin") und die geheimnisvolle Einführung eines neuen Gedankens durch ein kurzes, oft bloß rhythmisch wirkendes Motiv in den Bläsern, besonders den Hörnern (so vor „Gleich der wurmzernagten Rose"), ein Zug, der ebenfalls in das Bild des „romantischen" Mozart gehört.

Dieses schöne Bild wird nun freilich alsbald durch die folgende Arie (11) empfindlich getrübt. Sie ist dramatisch, wie wir sahen, vom Übel und wirft zudem durch ihre musikalische Ausführung als italienische Bravourarie die ganze Gestalt Constanzes wieder über den Haufen. Das Orchester ist besonders reich bedacht, insofern der gewöhnlichen „großen" Besetzung mit Trompeten und Pauken auch noch ein Konzertino von Flöte, Oboe, Violine und Cello gegenübertritt. Schon das erste Ritornell nimmt sich, in krassem Gegensatz zu dem Seufzer der vorhergehenden Arie, wie das Tutti eines Konzertes aus, mit verschiedenen Themen und einer Kadenz; dabei ist auf möglichst wirksames Konzertieren Bedacht genommen. Auch die Singstimme beginnt ganz im italienischen Pathos, ja sie verfällt sogar in die Manier der Jugendopern, indem sie gleich das Thema mit einer langen Koloratur ausstattet; ebenso gemahnt der Brauch, die Themen des Ritornells nicht alle auszunützen, sondern dafür neue einzuführen, an Mozarts ältere Art. Trotz dem anspruchsvollen Gewande macht das Stück nicht dem Dramatiker, sondern höchstens dem Musiker Mozart Ehre. Freilich behilft sich auch dieser häufig genug mit allgemeinen Phrasen und erhebt sich nur an den gesangsmäßigen Stellen und in der geistvollen Ausnützung der Konzertwirkungen zu bedeutenderer Höhe. Doch hat man auch bei diesem Zusammengehen der

Singstimmen mit dem Konzertino meist den Eindruck eines virtuosen Zusammenspiels von fünf Instrumenten[1].

Nun gibt Blondchen ihrer Freude über die bevorstehende Entführung in einer Arie (12) Ausdruck. Jetzt gibt sie sich, wie sie ist: voll frischen, munteren Lebens, dabei warm und herzlich; wie übermütig klingt das hohe g″, das sie am Schlusse hinausschmettert! Auch das Orchester ist ganz besonders gut gelaunt, von den munter kichernden Flöten und sprudelnden zweiten Geigen des Anfangs an über die schon fast an die Elfen der Romantik gemahnenden, huschenden Streichermotive bei „Ohne Aufschub will ich springen" hinweg bis zu dem lustigen Gelächter, das die Instrumente am Schlusse dem Mädchen nachsenden[2].

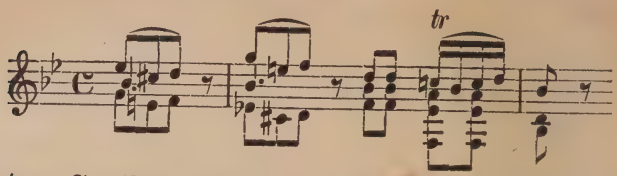
Ganz anders ist Blondchens Partner Pedrillo in der Arie Frisch zum Kampfe (13) gezeichnet. Die Italiener behandeln seinesgleichen entweder als Tölpel oder aber als auf allen geraden und krummen Wegen fabelhaft beschlagene, gerissene Helfershelfer ihrer Helden, als Ideale, die bei dem italienischen Volke von jeher besonders hoch im Preise standen. Mozarts Pedrillo steht dagegen abermals weit fester auf dem Boden der Wirklichkeit. Er ist ein Bursche, der das Herz auf dem rechten Flecke und den besten Willen hat, den Plan zum guten Ende zu führen. Aber auch er hat eine Stelle, wo er sterblich ist: er ist ein tüchtiger Hasenfuß, und auf der fortwährenden Kreuzung dieser beiden Gegensätze beruht der Humor des Stückes. Er beginnt mit einer wahrhaftigen Kriegsmusik mit Pauken und Trompeten, aber gleich bei der Stelle „Nur ein feiger Tropf verzagt" duckt er sich zusammen, der „feige Tropf" scheint ihm durchaus nicht unbekannt, und gleich darauf läuft ihm eine gelinde Gänsehaut über den Rücken, ja zum Schlusse knickt er sogar hörbar zusammen. Dadurch erhalten aber auch seine kriegerischen Ausbrüche etwas Ge-

[1] Die ursprüngliche, längere Fassung G.-A. S. 294 ff. Rochlitz erzählt (AMZ I 145), Mozart habe in späteren Jahren eine strenge Rezension der Entführung vorgenommen, in welcher er vieles abgeändert, besonders abgekürzt habe. „Ich hörte ihn eine Hauptarie der Constanze nach beiden Recensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen. — Beim Klavier mags wohl so angehen, sagte er, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden." Was es damit für eine Bewandtnis hat, ist nicht festzustellen; es war nicht Mozarts Art, seine Werke später in dieser Weise zu ändern. [2] Auch diese Arie ist gekürzt, vgl. G.-A. S. 296.

waltsames, Krampfhaftes, als kämen sie aus keinem ganz reinen Herzen; man beachte dabei besonders die vielen Fermaten, mit denen die gegensätzlichen Partien abschließen. Geradezu köstlich ist es, wenn am Schluß, nach dem streitbaren Triller Pedrillos, die Instrumente in der Coda nochmals selbständig auf den „feigen Tropfen" zurückkommen. Man ist tatsächlich nach diesem echt Mozartschen Charakterbild nach wie vor im Ungewissen, wie sich dieser brave Bursche im Ernstfall benehmen wird. Der Angriff auf den Erzfeind Osmin geschieht mit der Weinflasche in dem berühmten „Saufduett [14] (per li sig^ri Viennesi), welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht[1]." Schon die Begleitung durch das türkische Orchester mit der sinnlich prickelnden Pikkoloflöte deutet auf Osmin als Haupthelden hin, Osmin ist es aber auch, der das Thema in seiner eigentlichen Fassung singt, bezeichnender Weise erst, wenn er dem Wein tüchtig zugesprochen hat, während der nüchterne Pedrillo nur die Umrisse gibt. Das Duett weist jene überaus schmiegsame, zwischen zweiteiliger Arie und Rondo schwankende Form auf, die bei Mozart von jetzt an häufig erscheint. Osmins Bedenken schwinden rasch, was auch Pedrillos Mut zusehens erhöht, und elementar wie alle Äußerungen Osmins klingt sein aufatmendes „Nun wärs geschehen usw." Schon stimmt er, vom Fagott unterstützt, jubelnd in den Preis der Mädchen ein, und bald darauf rauscht unter seiner Führung der ganze „Zapfenstreich", jetzt mit vollem Orchester, vorüber. Wiederum kommen die Mädchen dran, aber jetzt mit einer seltsam schwebenden, neuen Weise ohne Bässe, als winkten dem Alten durch das Triangelgerassel allerhand lockende Gestalten aus dem Nebel zu; der sinnliche Zug wird bedeutend verstärkt. Von da ab beteiligt sich Osmin nur noch mit kurzen, abgerissenen Phrasen am Hauptthema, besonders mit dessen rollender Schlußphrase, die ihm offenbar besondere Freude macht — das einzige Anzeichen der nahenden vollständigen Betrunkenheit; auf alles weitere, namentlich das Einschlafen, hat Mozart verzichtet.

Wiederum folgt diesem Ausbruch triebhafter Sinnlichkeit eine Arie Belmontes (15), die das Glück wahrer Liebe preist, schwärmerisch versonnen im Adagio, für das der immer wiederkehrende Gedanke:

[1] Diese Briefstelle (B II 123) deutet auf die Verwendung eines älteren Stückes hin, von dem freilich weiter nichts bekannt ist. Auch der bekannte, rasselnde Rhythmus in gleichen Achteln gehört zum türkischen Kolorit.



mit seinem Gemisch von Empfindsamkeit und Naivität bezeichnend ist, voll zarter Seligkeit über den Besitz der Geliebten im Allegretto mit seinen Bläserklängen und seinem schubertisierenden Seitenthema [1].

Das durch Mozart veranlaßte Quartett am Aktschluß (16) greift sehr im Gegensatz zu dem Bretznerschen, das die Hoffnung auf gutes Gelingen des Planes ausspricht und also nur stoffliches Interesse hat, auf den Grundgedanken des Ganzen, die treue Liebe der Beiden zurück. Die bevorstehende Entführung mit ihren Gefahren bleibt ziemlich im Hintergrund; die vier Personen sind ganz erfüllt vom Glück ihrer Liebe, und dessen zeitweilige Störung kommt nicht von außen, sondern von ihnen selbst und ihrer Eifersucht. Das Ganze besteht, wie ein Buffofinale, aus einer Reihe mehr oder minder umfangreicher Sätze, unterscheidet sich jedoch von den Finales sehr wesentlich dadurch, daß es nicht auf eine verwickelte, drastisch zugespitzte Situationskomik abgesehen ist, sondern auf eine innere Entwicklung, auf ein Herzensdrama im Kleinen mit dem schlichten Thema: Liebesglück, Entzweiung und Versöhnung. Daher der weit mehr lyrische als dramatische Grundcharakter dieses Ensembles, der zu dem stillen, unschuldigen Gepräge des ganzen Spiels trefflich paßt. Auf Grund eines italienischen Allerweltsmotivs, das später übrigens in Leporellos Registerarie wiederkehrt [2], feiern Belmonte und Constanze ihr erstes Wiedersehen im Tone herzlicher, unschuldsvoller Freude, für die es weder vergangene noch zukünftige Schrecken mehr gibt. Der A dur-Mittelteil bringt Blondchen und Pedrillo in den Vordergrund. Längst mit einander vertraut, wenden sie sich praktischeren Dingen zu, nämlich der bevorstehenden Entführung, begleitet von einem spannenden, flüsternden Geigenmotiv über einer energisch aufwärts strebenden Mittelstimme und einem liegenden Baß [3]. Kaum hat Blonde ihr „wär

[1] Beide Teile haben in der endgültigen Fassung bedeutende Abkürzungen erfahren, denen im ersten ein ganzes Thema, im zweiten eine rollende Koloraturpartie zum Opfer fiel. Vgl. G.-A. Anh. 297. [2] Vgl. auch H. Abert, Jommelli S. 195, 416. [3] Ein ganz ähnliches Motiv erscheint im zweiten Finale des Figaro bei Figaros: Mente il ceffo, io già non mento.

der Augenblick schon da" geflüstert, da stimmt ihr das Orchester mit derselben Phrase in vollem Jubel bei (in Ddur!) und führt so mit echt Mozartscher Kürze in den Anfang zurück. Diese (verkürzte) Wiederholung des ersten Teils vereinigt alle Vier in der Freude auf die nahe Befreiung zu einem geschlossenen Ganzen; das neue Motiv, das dabei erscheint („voll Entzücken") weist mitsamt der Teilung zwischen Singstimmen und Orchester auf Grétry hin. Allein bald nach diesem vollen Ausbruch des Glücksgefühles trübt sich die Stimmung. Den beiden Männern steigen leichte Zweifel an der Treue ihrer Geliebten auf, die ja in Anbetracht der Serailsgebräuche durchaus nicht so unberechtigt sind. Im Andante in Gmoll legt sich eine recht schwüle Luft über die Szene, verursacht durch das bohrende, nagende Motiv in den zweiten Geigen und Bratschen mit seinen wehen Dissonanzen und seiner Synkopenbegleitung. Was die Männer sich nicht auszusprechen getrauen, das plaudert die Oboe mit ihrem halb humoristischen Motiv beidemale aus. Sehr hübsch sind auch die kleinen Varianten bei dem Handel zwischen Pedrillo und Blondchen. Jenes bohrende Motiv fehlt, alles ist gedrängter und schlagfertiger geworden[1]. Nun sprechen sich die Männer näher aus, beide recht verlegen, Belmonte mit Anstand, Takt und Haltung, Pedrillo dagegen ganz unverfroren und mit ingrimmiger Hast — es steckt ein gutes Stück Humor in diesem Bekenntnis, zumal da der Schwerpunkt ganz auf den deklamatorisch gehaltenen Gesangspartien ruht. Der Erfolg ist bei beiden Mädchen derselbe, nur äußert er sich verschieden, bei Constanze in Tränen, bei Blondchen in einer Ohrfeige, die sie Pedrillo gibt. In dem Allegro assai in Bmoll trägt die Stimmung bereits einen recht bösartigen Charakter; ein unwirsches, immer wiederholtes Motiv[2] ergreift Singstimmen und Orchester und bricht ratlos auf einer Fermate ab. Da rettet das resolute Blondchen die Situation, wobei es ihr, dem italienischen Schleifermotiv im Orchester zufolge, immer noch verdächtig in den Händen zuckt. Die Übrigen wiederholen in ihrer Verlegenheit zunächst einfach ihr Motiv nach einander. Dann aber folgt nach einer Generalpause im Adagio plötzlich ein ganz ungeahnter Aufschwung des Gefühls. Wir stehen hier vor einer jener Stellen, wo Mozart sich über die armseligen Reimereien seines Dichters himmelweit hinwegsetzt;

[1] Vgl. auch Blondchens Staffatostreicher gegenüber dem Legato Constanzes.
[2] Dasselbe Motiv bei Anfossi, Geloso in cimento, Arie des Perrichetto III 4.

sie erstreckt sich über das ganze Andantino (A dur $^6/_8$) hinaus. Es ist, als schüttelten die Liebenden mit einem Ruck alles Kleinliche, Allzumenschliche ab, das ihre Sinne bisher umfing: alle Vier stimmen zusammen leise jenen herrlichen Siciliano an, der den Kerngedanken der ganzen Entführung preist: die Macht der auf Treue gegründeten, unschuldigen Märchenliebe. Friede und stille Seligkeit ist in die Herzen eingezogen, Wiegen- und Weihnachtsklänge tönen durcheinander[1], und über allem schwebt ein frommer Ton, der nach dem Himmel, dem Ewigen und Erhabenen weist. Es ist die höchste Verklärung des volkstümlichen Singspieltones, wie sie dann erst in den Gesängen der Zauberflöte wieder auftaucht. Der kurze Satz sendet seine wärmenden Strahlen aber auch noch in das folgende Allegretto hinein, das uns wieder zur Erde zurückführt. Das helle, versöhnende A dur bleibt bestehen[2], die Friedensstimmung, die vorher alle zusammen erfaßt hat, spricht sich nun in den einzelnen Individualitäten aus. In feiner psychologischer Absicht läßt Mozart dabei den vergangenen Zwist noch einmal, doch ohne Schärfe, an- und ausklingen. Namentlich Blondchens flinke Zunge legt sich durchaus keinen Zwang auf, sie wäscht mit dem $^{12}/_8$ Takt, den sie gegen den $^4/_4$ der Übrigen festhält, ihrem Pedrillo nochmals tüchtig den Kopf, trotzdem er bei seiner Bitte um Verzeihung die ganze ehrliche und gemütvolle Seite seines Wesens hervorgekehrt hat. Nach der Feiertagsstimmung des Andantinos tauchen jetzt wieder komische Züge auf, aber nicht um jene aufzuheben, sondern um sie zu ergänzen zu einem Bilde lebendigen Menschentums. Charakteristisch ist, daß, wie ehedem bei der Äußerung des Verdachts die Männer, so hier bei der letzten Beschwichtigung die beiden Frauen das Wort führen. Schön ist gegen den Schluß die innig-schmerzliche Bitte der Männer um Verzeihung, mit der letzten Mollwendung des ganzen Finales und den flehenden Bläserfiguren. In festem und sicherem Ton wird sie gewährt und in heimlichen, stillen Klängen der Friede besiegelt. Die frohe Stimmung

[1] Man beachte namentlich das in der Oberstimme der beiden ersten Takte trotz dem Harmonienwechsel festgehaltene e', das wie Glockengeläute wirkt. [2] Die Tonart A dur ist nach den vorangehenden B moll-Tonarten von schlagender Wirkung, wie überhaupt die Wahl der Tonarten in diesem Quartett, die dem Wechsel der Stimmungen entsprechend von D dur über die dunkeln B-Tonarten bis nach B moll hinein nach A- und schließlich nach D dur zurückführt, für Mozarts Tonartenästhetik sehr lehrreich ist.

macht sich nun in einem nach der Sitte der Zeit, die auf wirksame Aktschlüsse sah, mehr glänzenden als tiefen Schlußteil Luft, aus dessen Geist, Rhythmik und leichter Kanonik das französische Vorbild spricht; auch ein großes Mannheimer Crescendo, mit einem Streicherunisono verbunden, hat Mozart dabei mit gutem Erfolge angebracht.

Dieses Finale ist somit alles eher als italienisch, es ballt die Handlung durchaus nicht plötzlich zu einem tollen Durcheinander zusammen, sondern ist für italienische Begriffe sogar außergewöhnlich handlungsarm. Und doch paßt es in das Mozartsche Gesamtbild vorzüglich hinein: nicht von außen her, nicht vom Bassa und nicht von Osmin droht den Liebenden die Hauptgefahr, sondern aus ihrem eigenen Innern, den kleinlichen Regungen der Eifersucht, die sich daraus hervorwagen. Sie müssen erst überwunden werden, dann werden die Liebenden auch allen äußeren Feinden und Gefahren gewachsen sein. Nicht zufällig tut sich gerade in der Mitte dieses Satzes die verklärte Welt des A dur-Abschnittes auf.

Auch formell geht dieses Ensemble seine eigenen Wege. Wir werden zwar bald an die Italiener, bald an die Franzosen erinnert, bald endlich auch, wie jener A dur-Satz zeigt, an das Singspiel mit seinem deutschen Liederton. Aber alle jene ausländischen Spuren haben nur die Bedeutung äußerlich aufgesetzter Lichter. Idee und Ausführung sind und bleiben Mozartisch. Jene war von Hause aus das Werk des Musikers, dem der Dichter nur noch das poetische Gerüst zu zimmern hatte: liegt doch dem Ganzen nicht wie bei Franzosen und Italienern ein äußerer, sondern ein innerer Vorgang zu Grunde, der samt seinen einzelnen Phasen unmittelbar aus dem Geiste der Musik geboren scheint. Auch bei der Gestaltung der einzelnen Abschnitte spricht der Musiker das letzte Wort. Es fällt Mozart nicht ein, das Beispiel Logroscinos (S. 418) nachzuahmen, sondern er hält auf klare und übersichtliche Formgebung. Das ist bei ihm nun freilich weder Gedankenlosigkeit noch Respekt vor der angeblichen „Heiligkeit" der bestehenden Formenwelt. Er verhält sich vielmehr auch der Form gegenüber durchaus aktiv und schöpferisch. Er schmiedet sie solange um, bis sie alles hergibt, was er von ihr verlangt, variiert, erweitert oder verkürzt ihre einzelnen Glieder, fügt gelegentlich auch neue ein, doch ohne die Grundlinien zu verwischen. Die Form war ihm nichts Starres und Totes, wie den Neapolitanern ihre Dacapoarie, sondern etwas Lebendiges und Flüssiges, das bei jedem neuen Schöpfungsakt

auch wieder neu geboren wird. Man kann deswegen auch nicht von einer typischen Form des Mozartschen Ensembles oder Finales reden, wie man etwa von einem Logroscinoschen, Piccinnischen oder Galuppischen Finale spricht, denn keiner dieser Sätze gleicht bei Mozart dem andern; gemeinsam ist ihnen nur die unübertroffene Harmonie zwischen Inhalt und Form.

Nach dieser inneren Läuterung tragen die beiden im dritten Akt noch folgenden Gesänge des Liebespaares (17, 20) einen merkwürdig hoch gestimmten, verklärten Charakter. Belmontes Arie (17) ist nach dem vorhergehenden Dialoge als ein unter den Fenstern des Serails gesungenes Liebeslied aufzufassen, wie es bisher Pedrillo allabendlich gesungen hat; daher mag auch die große Rolle der Bläser nach Ständchenbrauch rühren. Die weiche Schwärmerei gemahnt an die Es dur-Largos Chr. Bachs, mit dem sich Mozart hier auch in der Melodik wieder berührt[1]. Doch fehlt jede Empfindelei, die Melodik bewegt sich meist auf Dreiklangsintervallen in breitem, männlichem Schwung dahin. Von allen Arien Belmontes nähert sich diese am meisten dem italienischen Stil, sie ist dreiteilig, mit selbständigem Mittelsatz, und macht auch von der Koloratur, offenbar mit Rücksicht auf Adamberger, einen reichlicheren Gebrauch.

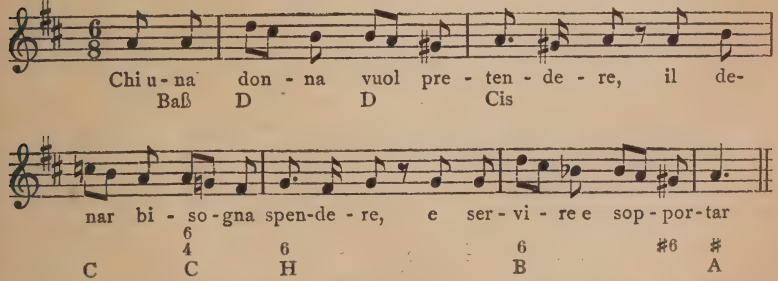
Die Romanze Pedrillos (18), die textlich einen alten Lieblingstypus des Singspiels seit Hiller vertritt, behandeln André, Dieter und Knecht in dem üblichen, behaglich schlendernden, aber physiognomielosen Balladenton. Mozart hat dagegen im Bestreben, die exotische Sphäre des „Mohrenlandes" zu schildern, eine seiner eigentümlichsten Kompositionen geschaffen. Merkwürdig ist nicht allein der im nächtlichen Dunkel verhallende Schluß dieser Gitarrenakkorde, sondern vor allem die beständig zwischen H moll, D dur und Fis moll hinundherschwebende Tonalität; auch die die Gesangsmelodie stützende Harmonik ist in beständigem Gleiten[2]. Das alles hat etwas Unkörperliches, Gespenstisches, das zugleich das Unsichere der Lage der Flüchtlinge fühlbar zum Ausdruck bringt, läuft doch auch die Gesangsmelodie ohne Unterbrechung durch alle fünf Zeilen bis zu ihrem eigentümlichen Schluß auf der Mediante durch. Ihr anfänglich so

[1] Vgl. dessen Temistocle I 10, Arie Non m'alletta. [2] Sie baut sich auf drei stufenweise absteigenden Sequenzen auf (D dur—A dur, C dur—G dur, H moll—Fis moll), nur daß die dritte auf die Hälfte der Taktzahl verkürzt und in dieser Gestalt wiederholt wird.

kecker Schwung wird gegen den Schluß mit den kleinen, scharfen Intervallschritten erheblich kleinlauter. Das Stück hat in der ganzen Singspielliteratur nicht seinesgleichen mit seiner Verbindung von exotischem Reiz und enger Anpassung an den Charakter der Situation und der singenden Person[1].

Die mißglückte Entführung hat Osmin ans Ziel seiner Wünsche gebracht. Sein Triumphgefühl bringt den grausamen Zug seines Wesens wieder an die Oberfläche. Mit gewohnter zügelloser Sinnlichkeit läßt er ihr in dem (Schumannisch gesprochen) hahnebüchenen Hauptthema seiner Arie (19) freien Lauf. Sehr fein verwendet Mozart dabei die Rondoform[2]: immer wieder schießt dieser Hauptgedanke an das Zuschnüren der Hälse empor, und zwar ganz plötzlich, ohne jeden Übergang, meist nach einer Fermate und mit einem kolossalen Sprung in die Höhe. Nur hier tritt im Orchester die Pikkoloflöte auf, die in ihren beiden Vorschlagsnoten drastisch das Abmurksen versinnbildlicht. Die beiden Mittelsätze fügen diesem Bilde teils ergänzende, teils gegensätzliche Züge hinzu, so der erste das Gefühl der Befriedigung darüber, daß er jetzt endlich seine ersehnte Ruhe bekommen wird; es ist der bei aller Wildheit doch recht träge und ruheselige Philister, der hier wieder zum Durchbruch kommt. Zuerst

[1] Die Pariser opéra comique liebt derartige lokal gefärbte Stimmungsbildchen, vgl. das marokkanische Liedchen bei Monsigny, On ne s'avise jamais du tout 7 (Objet divin, femme feconde) und das provenzalische bei Philidor L'amant déguisé 5 (Toute fille en Provence). Zur Harmonik vgl. Galuppis Bagni d'Abano II 4:

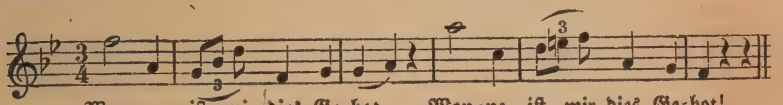


Die erniedrigte Sekunde ist den Siciliani der italienischen Buffonisten ganz geläufig, vgl. Paisiello, Osteria del Marecchiaro III 1 und 7. [2] Vermischt mit der Arienform, an die die Modulationsordnung, sowie die Wiederholung des ersten Zwischensatzes gemahnt.

leistet er sich noch ein schwerfälliges Siegestänzchen, dann aber geht er, wiederum wie in all seinen früheren Äußerungen, nach Paisiellos Vorbild[1] gemächlich in die tiefsten Baßregionen hinabsteigend zur Ruhe[2] und streckt sich erst auf dem tiefen A, dann sogar auf D aus, wobei das Orchester einzelne unheimliche Naturtöne und ein dumpfes Knurren hören läßt. Es ist das Bild einer bissigen Bestie, von der man nicht sicher ist, ob sie einem nicht plötzlich aus dem Schlafe heraus an die Gurgel springt. Weit gefährlicher und geradezu dämonisch klingt der zweite Mittelsatz (Schleicht nur säuberlich und leise) mit seinen grotesken Oktaven- und Nonensprüngen und den dissonierenden Vorhalten in der Begleitung: dahinter steckt nicht allein seine ganze fanatische Wildheit, sondern auch ein gutes Stück der ihm eigenen Selbstgefälligkeit. Im dritten Mittelsatz tritt zur Schilderung des „Freudenliedchens" mit ganz einziger Wirkung die Koloratur auf, schwerfällig sich wiegend, ungeschlacht in die Tiefe polternd und dann wieder im Staccato bis zum Triller emportänzelnd — das vollendete Bild eines brutalen Sinnenmenschen, der auch in der Freude keine Kultur kennt[3]. Gegen den Schluß aber kommt es überhaupt zu keiner geordneten Melodiebildung mehr, Osmin greift aus seinem Hauptthema bloß noch einzelne Phrasen und Brocken heraus, auf denen er in seiner Freude über das bevorstehende Zuschnüren der Hälse wie toll herumreitet; schließlich bleiben ihm eigentlich nur noch zwei Töne, Tonika und Dominante, übrig. Noch einmal erhebt sich in dieser Arie der Gegenspieler der Liebenden, der Sklave der niederen Triebe, zu voller grotesker Größe, wenn auch bereits umspielt von Lichte eines überlegenen Humors, und wirft den letzten Schatten auf den Weg des Paares. Der alte Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ist es, der hier ausgefochten wird, und wie jene in der Arie Osmins ihren zügellosesten Ausdruck findet, so erhebt sich diese in dem Augenblick, wo sie auf die letzte Probe gestellt wird, im folgenden Duett (20) zu höchster Verklärung. Nur das einleitende Rezitativ weist mit dem spannenden Sforzatomotiv und besonders

[1] Vgl. die Partie des Pillottola im ersten Finale des Idolo cinese, wo auch das Ausweichen nach der Molltonart der Unterdominante vertreten ist. Vgl. auch Catuozzos Arie Scherzi d'amore I 6. [2] Ganz eigentümlich und ohne Seitenstück in der gleichzeitigen Oper ist die Verwendung der Klarinette an dieser Stelle, die mit der Singstimme zusammen in die Tiefe steigt. [3] Auch das Orchester begleitet in primitivem Unisono.

mit seiner unruhigen Modulation auf die drohende Lage hin. Scharf treten die Beiden auseinander, Belmonte innerlich tief bewegt, Constanze ruhig und gefaßt. Dagegen findet im ersten Satz des Duettes sowohl der Schmerz um den Geliebten als auch die Gewißheit von der den Tod überwindenden Macht ihrer Liebe in Constanzes Mund einen entschieden schärferen Ausdruck. Bei ihrem emphatischen Ausbruch:



redet sie mit einer weltentrückten Begeisterung, die in der damaligen Oper nicht ihres Gleichen hat. Und nun wird die Empfindung bei Beiden immer heißer und drängender und strömt schließlich in dem von Jahn[1] mit Unrecht als weniger gelungen bezeichneten Allegro in voller Glut dahin, einem wundervollen, nur vielleicht etwas zu breit geratenen Hymnus auf die Macht der Liebe, der abermals die Verse des Dichters weit hinter sich läßt. Die meist aus gleich schwebenden Bogen bestehende Melodik trägt neben einzelnen italienischen auch französische Züge, dazwischen klingt jedoch auch der deutsche Volkston merklich an. Sehr zu beachten ist endlich, daß das ganze Allegro sich in einem nur durch einzelne Sforzati unterbrochenen, durchlaufenden piano, also im Tone stiller, heimlicher Verzückung abspielt, es ist somit ganz verfehlt, im Vortrag einen heroischen Zwiegesang italienischen Schlages daraus zu machen[2].

Das Schlußstück der Oper beginnt nach gutem altem, von den Franzosen übernommenem Singspielbrauch mit einem Vaudeville (21)[3], dessen Beginn einen damals recht bekannten Melodietypus darstellt[4]. Es macht ganz regelmäßig die Runde bei den einzelnen Personen[5], am Schlusse jeder Strophe stimmt das Ensemble mit der Schlußmoral ein. Nur Osmin bricht aus der Reihe aus. Gereizt durch Blondchen läßt er das Ensemble nach ihrer Strophe erst gar nicht zu Worte

1 I⁴ 767. 2 Ein begeistertes Urteil bei Tieck, Dramaturg. Blätter II 315 und bei Berlioz, A travers chants p. 243. 3 Ein berühmtes Beispiel dafür aus dem ernsten Musikdrama bietet der Schlußgesang des Gluckschen Orfeo. 4 Vgl. z. B. Traëtta, Cavaliere errante I 7. Grétry, Zémire et Azor II 4. 5 Die Instrumentation wechselt in den einzelnen Strophen: Belmonte hat nur Streicher, bei Constanze tritt ein Fagott, bei Pedrillo eine Oboe, bei Blondchen eine Flöte hinzu.

kommen und beginnt zwar ebenfalls mit der allgemeinen Melodie, aber bald übermannt ihn die Galle: er fällt, ein willenloser Sklave seiner Triebe, in die wilde Hetzjagd des Schlusses seiner ersten Arie zurück. Auch ihm antwortet das geschlossene Ensemble, aber nicht sofort mit der alten Vaudevillemelodie, sondern mit einer merkwürdig hochgestimmten Weise, deren Ton auf gewisse Abschnitte des Quartetts hinweist. Den Schluß des Ganzen bildet ein allgemeiner Chor, der nach Kolorit und Ausführung mehr mit dem früheren (5) verwandt ist.

Daß Mozart bei der Komposition seiner Oper stark darauf bedacht war, den Wiener Geschmack zu befriedigen, gesteht er selbst. Es ist aber lehrreich zu verfolgen, welche Züge der vielgestaltigen Wiener Singspielkunst er der Aufnahme für wert erachtet hat und welche nicht. Da fehlt vor allem der niedere volkstümliche Lokalton, der z. B. bei Umlauf und in veredelter Gestalt dann wieder in den Liedern Papagenos erscheint, es fehlt ferner dessen Gegenpol, die strenge, alte kontrapunktische Weise, die ebenfalls schon bei Umlauf auftaucht und dann wiederum in der Zauberflöte ihre höchste Vergeistigung erfährt. Von den übrigen Stilelementen ist der pathetische italienische Arienton das einzige, dessen organische Einfügung in das Ganze Mozart hier noch nicht gelungen ist, dagegen geschieht in den Partien Osmins und Pedrillos die Anlehnung an den Buffostil der Italiener mit ebensoviel Nachdruck wie Erfolg, aber nicht als sklavisches Nachahmen, sondern als geniales Ausnützen und Weiterbilden im Dienste einer weit tieferen, lebendigeren Charakteristik. Auch der Einfluß der französischen opéra comique stellt sich als weit stärker heraus, als man bisher annahm; am sichtbarsten ist er da, wo es sich um die Schilderung der äußeren Umgebung, sowie um die drastische Wiedergabe einer bestimmten Situation handelt, ferner in der Partie Blondchens. Dagegen ist der musikalische Träger der eigentlichen Herzensgeschichte, soweit es sich um Belmonte, die Gmoll-Arie Constanzes und die Kernpartie des Finales handelt, der veredelte deutsche Liederton, nur daß ihm, namentlich in Belmontes Gesängen, ein guter Teil warmer italienischer Melodik beigemischt ist. So vollkommen wie später bei Tamino und Pamina ist die Verschmelzung von Deutsch und Italienisch freilich noch nicht gelungen, aber die kleinen unaufgelösten Reste wollen nichts besagen gegenüber dem ungeheuren Fortschritt im Ganzen, der in letzter Linie das Werk von Mozarts künstlerischer Intuition, der Triumph seiner einzigen Persönlichkeit und

ihrer neuen Welt- und Kunstanschauung war. Sie befähigte ihn, aus den zahllosen Bausteinen, die vor ihm kleinere und größere Talente zusammengetragen hatten, ein Gebäude zu errichten, das allem Wechsel der Zeiten zu trotzen vermochte. Was den Bemühungen der Dichter versagt blieb, glückte dem musikalischen Genius. Göthe hatte Recht, als er schrieb[1]: „Alles unser Bemühen, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen". Aber auch C. M. v. Weber traf das Richtige mit den schönen Worten[2]: „Ich getraue mir den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiterschuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben. In ihr glaube ich das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie so wieder erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen". Tatsächlich liegt der eigentümliche Reiz dieses Werkes in der an das Märchen erinnernden jugendlichen Unschuld und Frische, mit der es seinen Stoff behandelt. Alle tieferen seelischen Verwicklungen fehlen noch, Freude und Leid äußern sich bei dem Liebespaar ebenso einfach wie unmittelbar, und auch Osmin hat trotz aller Wildheit durchaus nichts Problematisches. Mit dem selbstverständlichen Optimismus des Märchens, der keine Erklärung und Begründung der Dinge im Einzelnen braucht, steuert die ganze Geschichte ihrem glücklichen Ende zu, Osmin verschwindet schließlich gleich einem bösen Gespensterspuk. Auch der musikalische Ausdruck im Einzelnen ist von auffallender Jugendfrische, ob es sich nun um überquellende Herzensbeichten oder um Ausbrüche ingrimmigen Humors handelt. Es waren glückliche Tage für Mozart, in denen diese Oper entstand, nahm doch zur selben Zeit auch sein äußeres Schicksal eine Wendung, die ihn als Menschen auf die Höhe seines Lebens führen sollte.

[1] Ital. Reise, Bericht vom November 1787. [2] M. Maria v. Weber, C. M. v. Weber III 1866, 191. In neuester Zeit hat M. Schillings den Dialog als Secco komponiert und dadurch ein italienisches Buffoelement in die Oper hineingetragen.

Verlobung, Braut- und Ehestand

Fridolin Weber, Mozarts Freund von Mannheim her und der Vater seiner Aloysia, war 1779 in München gestorben. Im Jahre darauf hatte sich Aloysia mit dem Schauspieler Joseph Lange verheiratet, und da sie zugleich am Wiener Nationalsingspiel angestellt worden war, hatte sich ihre Mutter Cäcilie Weber entschlossen, mit ihren drei unverheirateten Töchtern Josepha, Constanze und Sophie ebenfalls nach Wien überzusiedeln. Ihre dürftige Lage zwang sie, sich auf das Vermieten von Zimmern zu verlegen, und Mozart war sehr erfreut, auf diese Weise bei alten Bekannten unterzukommen, die ihm die kleinen Sorgen des täglichen Lebens abnahmen. Schon am 2. Mai 1781, also noch vor dem Abschluß des Handels mit dem Erzbischof, wohnte er bei Frau Weber „auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock“[1]. Sofort schöpfte der Vater Verdacht, der Sohn könnte von der Familie Weber abermals ins Garn gelockt werden, zumal da dieser sich wieder voll Mitleid mit deren bedrängten Umständen äußerte[2]. Und bereits kamen ihm auch schon Gerüchte zu Ohren, der Sohn würde eine der Töchter heiraten. Jetzt bestand er dringend auf dem Wohnungswechsel und erhielt folgende Antwort (25. Juli 1781)[3]:

Ich sage noch einmal, daß ich schon längst im Sinn gehabt, ein anderes Logis zu nehmen, und das nur wegen dem Geschwätze der Leute; und mir ist leid, daß ich es wegen einer albernen Plauderey, woran kein wahres Wort ist, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wissen, was gewisse Leute für Freude haben können, ohne allen Grund so im Tage hinein zu reden. Weil ich bei ihnen wohne, so heyrathe ich die Tochter! Von Verliebtseyn war gar die Rede nicht; über das sind sie hinausgesprungen, sondern ich logire mich ins Haus und heyrathe. Wenn ich mein Lebetag nicht aufs Heyrathen gedacht habe, so ist es gewiß itzt!

---

[1] B II 67. [2] B II 84. [3] B II 99 f. Die Briefe des Vaters sind nicht mehr erhalten, sie wurden offenbar später von Konstanze aus leicht begreiflichen Gründen vernichtet.

Denn (ich wünſche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau) wenn ich itzt wirklich durch eine Heyrath mein Glück machen könnte, ſo könnte ich unmöglich aufwarten, weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe. Ich fange erſt an zu leben und ſoll mir es ſelbſt verbittern? Ich habe gewiß nichts über den Eheſtand, aber für mich wäre er dermalen ein Übel. — Nun, da iſt kein ander Mittel, ich muß, wenn es ſchon nicht wahr iſt, wenigſtens den Schein vermeiden, obwohl der Schein an nichts anders beruht als — daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kömmt, der kann nicht einmal ſagen, daß ich mit ihr ſoviel Umgang habe wie mit allen andern Geſchöpfen Gottes; denn die Kinder gehen ſelten aus, nirgends als in die Comödie und da gehe ich niemalen mit, weil ich meiſtens nicht zu Hauſe bin zur Comödienſtunde. Ein paarmal waren wir im Prater, und da war die Mutter auch mit; und ich, da ich im Hauſe bin, konnte es nicht abſchlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine ſolche Narrensreden. Da muß ich aber auch ſagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte[1], — und da die Mutter ſolche Reden ſelbſt gehört und auch von mir aus weiß, ſo muß ich ſagen, daß ſie ſelbſt nicht mehr will, daß wir zuſammen wohin gehen ſollen, und mir ſelbſt gerathen, wo anderſt hinzuziehen, um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden; denn ſie ſagt, ſie möchte nicht unſchuldigerweiſe an meinem Unglück Schuld ſeyn. — Das iſt alſo die einzige Urſache, warum ich ſchon längſt (ſeitdem man ſo ſchwätzt) im Sinn gehabt wegzuziehen, und inſoweit Wahrheit gilt, habe ich keine; was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Urſache; — und wenn dieſe Reden nicht gingen, ſo würde ich ſchwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein ſchöneres Zimmer bekommen, aber die commodité und ſo freundſchaftliche und gefällige Leute — ſchwerlich. Ich will auch nicht ſagen, daß ich im Hauſe mit der mir ſchon verheyratheten Mademoiſelle trotzig ſeye und nichts rede, aber verliebt auch nicht; ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt (und das iſt nur Abends, wenn ich zu Haus ſoupire, denn Morgens ſchreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich ſelten zu Hauſe) und alſo — ſonſt weiter nichts. Wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich geſpaßt habe, ſo müßte ich leicht 200 Frauen haben. — Nun leben Sie recht wohl, liebſter, beſter Vater, glauben Sie und trauen Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtſchaffenen Leute die beſten Geſinnungen hat, und warum ſollte er ſie für ſeinen lieben Vater und Schweſter nicht haben? Glauben Sie ihm und trauen Sie ihm mehr als gewiſſen Leuten, die nichts beſſeres zu thun haben, als ehrliche Leute zu verläumden.

[1] Nach K. R[isbeck], Briefe über Deutſchland I 193 war es in Wien Sitte, daß das „Frauenzimmer" bei ſolchen Ausflügen von ihrem Begleiter, auch wenn er ihr ferner ſtand, freigehalten wurde. Zugleich mochte Mozart auch an die früheren väterlichen Vorwürfe über ſeine Freigebigkeit gegen die Webers denken.

Trotzdem fiel ihm der Entschluß, von Frau Weber wegzuziehen, recht schwer. Zwar erbot sich die Familie Mesmer, ihn in ihrer Wohnung auf der Landstraße aufzunehmen[1], indessen fand er die dortigen Verhältnisse durchaus nicht mehr nach seinem Geschmack. „Der Meßmer", schreibt er am 13. Juli 1781[2], „hat den Righini (weiland opera-buffa-Sänger und dermalen Compositeur) bey sich im Quartier und ist sein großer Freund und Beschützer, doch die gnädige Frau noch mehr". Da gefiel es ihm bei den „Weberischen" doch bedeutend besser. Auch Herr Aurnhammer und seine „dicke Fräulein Tochter" Josephine, die als Klavierspielerin großes Ansehen genoß, suchten ihn in ihre Nähe zu ziehen. „Ich bin fast täglich nach Tisch bei Hrn. v. Aurnhammer", schreibt er am 27. Juni 1781[3], „die Fräulein ist ein Scheusal! spielt aber zum Entzücken; nur geht ihr der wahre, feine, singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles". Die Wohnung aber, die die Aurnhammers Mozart in ihrer Nähe aufdrängen wollten, war nach seiner Schilderung[4] „für Ratzen und Mäuse, aber nicht für Menschen. Die Stiege müßte man Mittags um 12 Uhr mit einer Laterne suchen. Das Zimmer konnte man eine kleine Kammer nennen. — Die Frau selbst nannte das Haus ein Ratzennest; mit einem Wort, es war fürchterlich anzusehen". Er glaubte dabei noch andere als bloß künstlerische Absichten wahrzunehmen, und als der Vater warm für das Haus eintrat, entwarf er ihm davon am 22. Aug. folgende, für ihn äußerst charakteristische Schilderung[5]:

Er ist der beste Mann von der Welt, nur gar zu gut, denn seine Frau, die dummste und närrischste Schwätzerin von der Welt, hat die Hosen, so daß, wenn sie spricht, er sich kein Wort zu sagen traut; er

[1] S. o. S. 137. [2] B II 98. Über Vincenzo Righini (1756—1812), der übrigens in seinen späteren Werken sichtlich von Mozart beeinflußt ist, äußert sich dieser am 29. August (B II 114) sehr scharf: „Der schreibt recht hübsch. Er ist nicht unergründlich, aber ein großer Dieb, er gibt seine gestohlenen Sachen aber so mit Überfluß wieder öffentlich preis und in so ungeheurer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können". Zelter schreibt am 14. September 1812 an Göthe (Briefw. I 328 f.): „Er war bey uns, was etwa Salieri in Wien war, vielleicht von etwas frischerem Wesen als Salieri, aber an Breite und Höhe ziemlich gleich". Vgl. AMZ XVI 875. [3] B II 93. Andere Kritiker ließen freilich an ihr nur den Fleiß gelten AMZ VI 471, VII 469. Reichardt, Mus. Ztg. I 128. Noch 1813 trat sie, die „einstens in Wien als Klavierspielerin excellierte", mit ihrem „fertigen und schulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel öffentlich auf." AMZ XV 300, 372. Hanslick, Gesch. d. Konzertw. in Wien S. 125. [4] B II 110. [5] B II 111 ff.

hat mich, da wir öfters zusammen spazieren gegangen, gebeten, ich möchte in seiner Frauen Gegenwart nichts sagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben. Nun, zu so einem Mann kann ich ohnmöglich Vertrauen haben; — — er ist ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bey ihm zu Mittag speisen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemalen bezahlen zu lassen, — sie wären freilich mit einer Mittagsuppe nicht bezahlt. Doch glauben solche Leute [Wunder] was sie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, sondern wegen dem ihrigen. — — Von der Mutter will ich gar keine Beschreibung machen, genug, daß man über Tisch genug zu thun hat, um das Lachen zu halten — basta! Sie kennen die Frau Adlgasserin, und dieses Meuble ist noch ärger, denn sie ist dabey medisante, also dumm und boshaft. Von der Tochter also. Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, so müßte er zu ihrem Gesicht Zuflucht nehmen. Sie ist dick wie eine Bauerndirne, schwitzt also, daß man speien möchte und geht so bloß — daß man ordentlich lesen kann: ich bitte euch, schauet hierher! Das ist wahr, zu sehen ist genug, daß man blind werden möchte, aber man ist auf den ganzen Tag gestraft genug, wenn sich unglücklicherweise die Augen drauf wenden — — pfui Teufel! — Nun ich habe Ihnen geschrieben, wie sie Clavier spielt; ich habe Ihnen geschrieben, warum sie mich gebeten ihr beyzustehen[1]. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht sekkiren! Sie ist nicht zufrieden, wenn ich zwey Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich soll den ganzen Tag dort sitzen und da will sie die artige machen! — aber wohl noch mehr: sie ist serieusement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß; als ich es merkte — denn sie nahm sich Freyheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas später kam als gewöhnlich oder mich nicht lange aufhalten konnte, und dergleichen Sachen mehr, ich sahe mich also gezwungen, um sie nicht zum Narren zu haben, ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu sagen. Das half aber nichts, sie wurde noch immer verliebter; endlich begegnete ich ihr allzeit sehr höflich, ausgenommen sie kam mit ihren Possen, dann wurde ich grob; — da nahm sie mich aber bey der Hand und sagte: Lieber Mozart, seyen Sie doch nicht so böse, und Sie mögen sagen was Sie wollen, ich hab Sie halt doch gern. — In der ganzen Stadt sagt man,

[1] Sie wollte noch einige Jahre Klavier studieren, dann nach Paris gehen und „Metier machen". In Cramers Magazin der Musik heißt es (1787 II S. 1274): „Die Mad. Auernhammer ist eine ausgezeichnete Meisterin im Klavier, worin sie auch Stunden giebt; ich habe sie schon lange nicht gehört. Sie ist es, die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bei Hrn. Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat." In Variationen versuchte sie sich auch selbst, pflegte dergleichen in ihren Konzerten zu spielen und drucken zu lassen (Mus. Corresp. 1791, S. 362. 1792, S. 195). Sie hatte es 1799 schon bis auf Opus 63 gebracht (AMZ II 90).

daß wir uns heyrathen, und man verwundert sich nur über mich, daß ich so ein Gesicht nehmen mag. Sie sagte mir, daß wenn so was zu ihr gesagt würde, sie allzeit dazu gelacht habe; ich weiß aber von einer gewissen Person, daß sie es bejahet habe, mit dem Zusatz, daß wir alsdann zusammen reisen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich sagte ihr also letzthin meine Meynung wacker, und sie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und noch komme ich nicht mehr alle Tage, sondern nur alle anderte Tage zu ihr, und so wird es nach und nach abnehmen. — Sie ist nichts als eine verliebte Närrin; denn bevor sie mich gekannt, hat sie im Theater, als sie mich gehört, gesagt: Morgen kommt er zu mir und da werde ich ihm seine Variationen mit dem nämlichen Gusto vorspielen. Aus dieser Ursache bin ich nicht hingegangen, weil das eine stolze Rede war, und weil sie gelogen hat, denn ich wußte kein Wort davon, daß ich den anderen Tag hingehen sollte.

Das hinderte freilich nicht, daß Mozart mit Frl. Aurnhammer in einer Akademie in ihrem Hause am 24. Nov. 1781 sein Konzert und die Sonate für zwei Klaviere (K.-V. 365, 448) vortrug[1]. Noch im folgenden Jahre spielte er mit ihr in einem seiner Konzerte vierhändig[2] und verschob im Herbst sogar seine Reise nach Salzburg, weil er ihr seine Mitwirkung bei ihrer Akademie im Theater zugesagt hatte[3]. Endlich hat er ihr die 1781 erschienenen Violinsonaten (K.-V. 376—380) gewidmet.

Anfang September 1781 bezog er wirklich eine neue Wohnung, „auf dem Graben Nr. 1175 im 3. Stock“[4]. Der Umzug war von einer erneuten scharfen Auseinandersetzung mit dem Vater begleitet, dessen Mißtrauen allmählich aufs Höchste gestiegen war. Wolfgangs Brief vom 5. Sept. klingt bereits äußerst gereizt[5], bitter beklagt er sich über die „Faxen, die ihm Gott weiß wer in den Kopf gesetzt“ habe und versichert, daß er allem Geschwätz zum Trotz „der nämliche ehrliche Kerl bleiben werde wie sonst“. Von einem glatten Ableugnen eines Liebesverhältnisses zu Konstanze ist indessen nicht mehr die Rede, man hat vielmehr den Eindruck, als hätte Mozart im „Auge Gottes“ doch mehr zurückgelassen als gute Freundschaft und behagliche „commodité“. Daß Frau Cäcilie Weber den Verkehr ihres Mieters mit ihren Töchtern, wie Mozart schreibt, ohne Hintergedanken verfolgt hätte, ist bei ihrem Charakter ganz ausgeschlossen. Nun eröffneten sich ihm durch den Auftrag der Entführung die besten Aussichten — wie hätte da eine Frau ihres Schlages nicht fest zugreifen sollen, zu-

[1] S. o. S. 891. [2] B II 170. [3] B II 196. [4] B II 115. [5] B II 116.

mal da es sich um einen so arglosen Künstler wie Mozart handelte? Drei Monate später, am 15. Dez.[1], fühlte er sich bereits gedrungen, dem Vater ausführliche Mitteilung zu machen.

Mein Bestreben ist unterdessen wenig Gewisses hier zu haben, dann läßt es sich mit der Hilfe des Unsichern ganz gut hier leben, — und dann — zu heyrathen! — Sie erschröcken vor diesem Gedanken? Ich bitte Sie aber, liebster bester Vater, hören Sie mich an. Ich habe Ihnen mein Anliegen entdecken müssen, nun erlauben Sie auch, daß ich Ihnen meine Ursachen und zwar sehr gegründete Ursachen entdecke. Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem anderen, und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel. Ich kann ohnmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. — Erstens habe ich zu viel Religion, zweytens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte und drittens — — zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit H—n herumbalgen könnte; dahero kann ich auch schwören, daß ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geschehen wäre, so würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen ist doch immer dem Menschen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch nur bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu versprechen getrauete, daß ich es bey einmal fehlen bewenden lassen würde, wenn ich in diesem Punkt ein einzigesmal fehlte. — Darauf aber kann ich leben und sterben. Ich weiß wohl, daß diese Ursache (so stark sie immer ist) doch nicht erheblich genug dazu ist, — mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist, — ich, der von Jugend auf niemalen gewohnt war, auf meine Sachen, was Wäsche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, — kann mir nichts nötigers denken als eine Frau. — Ich versichere Sie, was ich nicht Unnützes öfters ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. — Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) besser auskommen werde als so, — und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? — Man bekommt wieder andere dafür, das ist wahr; allein — man weiß sie, kann sich darauf richten, und mit einem Worte, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb — ich hab halt solche Augen, ich kann nicht dafür — ich habe es genug überlegt und bedacht — ich muß doch immer so denken. — Nun aber, wer ist der Gegenstand meiner Liebe? — Erschröcken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberische? — Ja, eine Weberische! aber nicht Josepha — nicht Sophie — sondern Constanza, die mittelste. — Ich habe in keiner Familie solche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieser. — Die älteste [Josepha, spätere Hofer] ist eine faule, grobe, falsche Person, die es dick hinter den Ohren hat. — Die [Aloysia] Langin ist eine falsche, schlecht denkende Person

[1] B II 140 ff.

und eine Coquette. — Die jüngste [Sophie, spätere Haibl] — ist noch zu jung, um etwas seyn zu können, — ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Konstanze, ist — die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter; — die nimmt sich um Alles im Hause an — und kann doch nichts recht thun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bögen voll schreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beyden in diesem Hause vorgegangen sind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe thun. — Bevor ich Ihnen von meinem Gewäsche frey mache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner liebsten Konstanze bekannt machen. — Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön, — ihre ganze Schönheit besteht in zwey kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachstum. Sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch — im Gegentheil ist sie gewohnt, schlecht gekleidet zu seyn — denn das wenige, was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat sie den zwey anderen gethan, ihr aber niemalen. — Das ist wahr, daß sie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; — und das meiste was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen, und sie frisirt sich auch alle Tage selbst — versteht die Hauswirtschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie und sie liebt mich von Herzen? — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte? — Das muß ich Ihnen noch sagen, daß damals als ich quittirte, die Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hause wohnte) geboren wurde. — Ich wünsche also nichts mehr, als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), so werde ich nicht nachlassen, Sie zu bitten, daß ich diese Arme erretten — und mich zugleich mit ihr — und ich darf auch sagen, uns alle glücklich machen darf. — Sie sind es ja doch auch, wenn ich es bin?

Die Vermutungen des Vaters erwiesen sich also als nur zu wahr, und nach den Ansichten, die er seinerzeit in Aloysias Falle über eine Heirat ohne sicheres Auskommen geäußert hatte[1], kann man sich seine Stimmung lebhaft vorstellen. Er wußte aber sogar noch mehr, als Wolfgang in dem Briefe zugestanden hatte, nämlich daß dieser ein schriftliches Eheversprechen hatte geben müssen, und das bestärkte ihn in seiner Ansicht, daß Mutter und Tochter ein abgekartetes Spiel mit ihm getrieben hätten. Nochmals suchte er mit aller Kraft das Letzte abzuwenden, mußte jedoch dabei abermals die Erfahrung machen,

[1] S. o. S. 605 ff.

daß der Sohn seiner Leitung gänzlich entglitten war. Die Hauptrolle bei dem schriftlichen Eheversprechen spielte nach Mozarts Brief vom 22. Dez. 1781[1] der Vormund der Weberschen Mädchen, Joh. Thorwarth, Hofdirektionsrevisor und Inspektor bei der Theatergarderobe, ein Mann, der beim Theater von Einfluß war und bei Graf Rosenberg und Baron Kienmayer viel galt, ein geschworener Feind der Italiener[2]. Mit ihm hatte es Mozart auf irgendwelche Weise verdorben; er hetzte die Mutter gegen ihn auf, weil er kein sicheres Einkommen habe und am Ende gar Konstanze sitzen lassen werde, bis sie schließlich Mozart bat, mit dem Vormund selbst zu reden[3].

Er kam, ich redete mit ihm, das Resultat (weil ich mich nicht so deutlich explicierte, als er es gewollt) war, daß er der Mutter sagte, mir allen Umgang mit ihrer Tochter zu verwehren, bis ich es schriftlich mit ihm ausgemacht habe. — — Was blieb mir also für ein Mittel übrig? Eine schriftliche Legitimation zu geben oder das Mädchen zu lassen. Wer aufrichtig und solid liebt, kann der seine Geliebte verlassen? Kann die Mutter, kann die Geliebte selbst nicht die abscheulichste Auslegung darüber machen? Das war mein Fall. Ich verfaßte die Schrift also, daß ich mich verpflichte, in Zeit von 3 Jahren die Mdelle Constance Weber zu eheligen; wofern sich die Ohnmöglichkeit bey mir ereignen sollte, daß ich meine Gedanken ändern sollte, so sollte sie alle Jahre 300 fl. von mir zu ziehen haben. Ich konnte ja nichts Leichters in der Welt schreiben. — — Was that aber das himmlische Mädchen, als der Vormund weg war? Sie begehrte der Mutter die Schrift, sagte zu mir: Lieber Mozart! ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen, ich glaube Ihren Worten so, und zerriß die Schrift. Dieser Zug machte mir meine liebe Konstanze noch werther.

Das Schlimme daran war, daß Thorwarth den ganzen Handel bereits in Wien bekannt gemacht hatte. Trotzdem, meint Mozart, sei er noch kein Verführer der Jugend, so wenig wie die Mutter, denn es sei ganz falsch, daß man ihm in jenem Haus zuerst allerhand Gelegenheit geboten und ihn dann festgehalten habe; ein solches Haus würde er überhaupt nie betreten haben[4]. L. Mozart hatte von Peter Winter, Wolfgangs altem Bekanntem von Mannheim her[5],

[1] B II 146 ff. [2] Daponte, Mem. II 104. [3] B II 147 f. [4] B II 154.
[5] Vgl. S. 575. Winter war auch später bekanntlich Mozart abgeneigt (Biedenfeld, Kom. Oper S. 86); er warf ihm gern vor, daß er Händel bestohlen habe (AMZ XXVIII 468), daß er das Hinauftreiben der Sopranstimmen verschuldet habe (Biedenfeld, Kom. Oper S. 212), und sein Zorn auf die Klavier spielenden Opernkomponisten (AMZ XXVIII 467) galt besonders auch Mozart. Daß Winter nicht

allerhand Verleumdungen über den Verkehr des Liebespaares zugetragen bekommen. Empört schrieb Wolfgang zurück, Winter verdiene überhaupt den Namen eines Mannes nicht, er sei in seiner Lebensart ein Vieh und in seiner übrigen Aufführung ein Kind, und seine „infamen Lügen" wolle er nicht durch „infame Wahrheiten" vergelten, zumal da Winter einmal zu ihm gesagt habe[1]:

„Sie sind nicht gescheit, wenn Sie heyrathen. Sie verdienen Geld genug. Sie können es schon. Halten Sie sich eine Mätresse! Was hält Ihnen denn zurück? Das bischen D.... Religion?"

Diese Antwort befriedigte den Vater natürlich keineswegs. Wir verdanken es seinen hartnäckigen Einwendungen, daß uns Wolfgang selbst unfreiwillig Einblicke in das ganze Wesen und Treiben der Weberischen verstattet, die er der Außenwelt sonst streng vorenthalten hätte. So schreibt er am 10. April 1782[2]:

Der appendix ihre Mutter betreffend ist nur insoweit gegründet, daß sie gerne trinkt und zwar mehr — — als eine Frau trinken sollte. Doch — besoffen habe ich sie noch nicht gesehen, das müßte ich lügen. Die Kinder trinken nichts als Wasser, und obschon die Mutter sie fast zum Wein zwingen will, so kann sie es doch nicht dazu bringen. Da giebt es öfters den größten Streit deswegen — könnte man sich wohl so einen Streit von einer Mutter vorstellen?

Auch der Verdacht Leopolds, daß die Mutter ihn nach der Verheiratung finanziell ausnützen würde, war nur allzusehr begründet, wie aus Wolfgangs Brief vom 30. Januar 1782 hervorgeht[3]:

Sie [Konstanze] und ich — beyde haben wir die Absichten der Mutter längst gemerkt; sie wird sich aber gewiß sehr betrügen — denn — sie wünschte uns (wenn wir verheyrathet seyn werden) bey sich auf dem Zimmer zu haben (denn sie hat Quartier zu vergeben) — daraus wird aber nichts, denn ich würde es niemalen thun und meine Konstanze noch weniger, — au contraire — sie hat im Sinne, sich bey ihrer Mutter sehr wenig sehen zu lassen und ich werde mein Möglichstes thun, daß es gar nicht geschieht — wir kennen sie.

Derselbe Brief enthält aber auch noch die inständige Bitte in Betreff Konstanzes selbst:

---

eine so einfache, derbe Natur war, wie er erschien, ist anerkannt (vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 212); gehässige Intrige war ihm wohl zuzutrauen. Vgl. Jahn I⁴ 790.

[1] B II 149 ff. [2] B II 162. [3] B II 158.

Nur noch dieses — denn ohne dieses könnte ich nicht ruhig schlafen — muthen Sie nur meiner lieben Konstanze keine so schlechte Denkungsart zu, — glauben Sie gewiß, daß ich sie mit solchen Gesinnungen ohnmöglich lieben könnte. — — Liebster, bester Vater — ich wünsche nichts als daß wir bald zusammen kommen, damit Sie sie sehen und — lieben — denn — Sie lieben die guten Herzen — das weiß ich!

Dabei blieb er auch (9. Jan. 1782)[1]:

Ohne meine liebste Konstanze kann ich nicht glücklich und vergnügt seyn, — und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte seyn; machen Sie mich also ganz glücklich, mein liebster, bester Vater!

Auch den Beistand der Schwester rief er im Vertrauen auf ihre alte gute Kameradschaft in allen Herzensnöten an und schrieb ihr am 13. Febr. 1782, bis neun Uhr pflege er zu arbeiten[2],

dann gehe ich zu meiner lieben Konstanz, — allwo uns aber das Vergnügen uns zu sehen durch die bittern Reden ihrer Mutter mehrerntheils verbittert wird — welches ich meinem Vater im nächsten Brief erklären werde — und dahero gehört der Wunsch, daß ich sie sobald möglich befreyen und erretten möchte. — Und halb 11 oder 11 Uhr komme ich nach Haus; — das besteht von dem Schuß ihrer Mutter oder von meinen Kräften ihn auszuhalten.

Auch schickte Konstanze auf seine Veranlassung der Schwester allerhand kleine Geschenke, selbstgefertigte Hauben nach der neuesten Wiener Mode, ein Kreuzchen und ein Herz mit einem Pfeil, das Wolfgang dem Herzen mit dem Pfeil seiner Schwester ganz entsprechend fand[3]. Sie „nahm sich endlich die Courage (20. Apr. 1782)[4]; dem Triebe ihres guten Herzens zu folgen — nämlich Dir, meine liebe Schwester, zu schreiben".

Trotz der günstigen Aufnahme dieser Aufmerksamkeiten durch Marianne verharrte der Vater in seiner ablehnenden Haltung; vor allem schien ihm eine Heirat ohne sichere Aussichten auf eine Versorgung ganz ausgeschlossen. Gerade diese waren aber nach wie vor sehr zweifelhaft, wie Wolfgang selbst bekennt (23. Jan. 1782)[5]:

Liebster, bester Vater! Wenn ich von unserem lieben Gott schriftlich haben könnte, daß ich gesund bleibe und nicht krank seyn werde, o so wollt ich mein liebes treues Mädchen noch heute heyrathen. Ich habe nur 3 Skolarinnen, da komm ich das Monat auf 18 Dukaten — — doch brauch

[1] B II 151 f. [2] B II 159 f. [3] B II 161 f. [4] B II 164. Konstanzes Brief B IV 379. [5] B II 156 f.

ich nur noch eine, mit viere habe ich genug, das macht 24 Dukaten, das sind 102 fl. und 24 Kr. — mit diesem kann man hier mit einer Frau (still und ruhig, wie wir zu leben wünschen) schon auskommen. Allein wenn ich krank werde, so haben wir keinen Kreuzer einzunehmen. Ich kann freylich das Jahr wenigstens eine Oper schreiben, ich kann alle Jahr eine Akademie geben, ich kann Sachen stechen lassen, Sachen auf Subskription herausgeben, es giebt auch andere bezahlte Akademien, besonders wenn man lange in einem Orte ist und schon Kredit hat. Solche Sachen wünschte ich mir aber nur als Akzidenzien und nicht als Notwendigkeiten zu betrachten. Doch wenn es nicht geht, so muß es brechen, und ich wage es eher auf diese Art, als daß ich lange warten sollte. Mit mir kann es nicht schlechter, sondern es muß immer besser gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann, ist nicht allein meinetwegen, sondern hauptsächlich ihretwegen. Ich muß sie sobald möglich erretten.

Auch dieser Brief vermochte den Vater nicht umzustimmen. Noch mehr als alle diese Umstände quälte Wolfgang indessen, wenigstens zeitweise, das Verhalten seiner Konstanze selbst. Ein Brief, den er ihr am 29. April 1782 zu schreiben gezwungen war, gibt darüber lehrreiche Aufschlüsse[1]:

Liebste, beste Freundin! Diesen Namen werden Sie mir ja doch noch wohl erlauben daß ich Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund seyn darf und Sie nicht — mehr meine Freundin sein werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr seyn wollen, so können Sie mir doch nicht verbieten, gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Überlegen Sie wohl, was Sie heute zu mir gesagt haben. Sie haben mir (ohngeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir gerade ins Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig, den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal, die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu bedenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unverschämt unüberlegt waren, Ihren Schwestern, NB. in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von einem Chapeau haben die Waden messen lassen[2]. Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Kompagnie mitzumachen ist ganz gut. Dabey muß man aber viele Nebensachen betrachten: ob es lauter gute Freunde

[1] B II 166 f. [2] Eine damals ziemlich verbreitete Aufgabe beim Pfänderspiel, die nach den lockeren Sitten der damaligen Gesellschaft an und für sich nicht als bedenklich empfunden wurde, bei Mozart aber mit Recht Anstoß erregte, da es sich um seine Braut handelte.

und Bekannte beysammen sind? ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heyrathen bin? besonders aber ob ich eine versprochene Braut bin? hauptsächlich aber, ob es lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, besonders aber Vornehmere als ich dabey sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin [v. Waldstädten] selbst hat thun lassen, so ist es ganz was anderes, weil sie schon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr reizen kann) ist — und überhaupts eine Liebhaberin vom etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollten wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau seyn wollen. Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperson nicht allzeit gut steht, desto weniger aber einem Frauenzimmer —, konnten Sie aber ohnmöglich widerstehen, so hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und sich selbst die Waden gemessen (sowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und sich nicht von einem Chapeau (ich, — ich — würde es niemalen im Beysein anderer Ihnen gethan haben, ich würde Ihnen selbst das Band gereicht haben), desto weniger also von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das ist vorbey, und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin — noch gut machen. Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. Ich brause nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege — und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie Gefühl, so weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde sagen können: die Konstanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für Sie wohldenkenden Mozart.

Dieses Zerwürfnis wurde zwar bald beigelegt, es bezeugt aber doch zur Genüge, daß auch Konstanze von der jähen und triebhaften Weberischen Art ihr gutes Teil mitbekommen hatte. Inzwischen wurde das Gerede der Leute immer unerträglicher. Zwar äußerte sich der Kaiser gelegentlich des Zusammentreffens mit Clementi äußerst gnädig über Mozarts Heirat und erweckte dadurch in ihm allerhand trügerische Hoffnungen. Umsomehr beschäftigten sich die Wiener mit ihm, als er durch die Entführung ein berühmter Mann geworden war. Am 27. Juli 1782 schreibt er dem Vater ganz verzweifelt, die meisten Leute hielten sie schon für verheiratet, die Mutter werde darüber aufgebracht und er mit Konstanze zu Tode gequält[1]. In ihrer Not suchten die Liebenden eifrig bei der Kirche Trost (17. Aug. 1782)[2]. Aber auch von weltlicher Seite kam ihnen Hilfe. Die Baronin von Waldstädten, geb. v. Schefer, die schon 1766 als ausgezeichnete

[1] B II 175. [2] B II 179 f.

Klavierspielerin gerühmt wird[1] und für Mozart gleich nach seinem ersten Auftreten eingetreten war, nahm sich jetzt der Beiden an. Auch Konstanze muß der Quälereien ihrer Mutter satt geworden sein, denn sie nahm das Angebot der Baronin an, in deren Wohnung in der Leopoldstadt 360 überzusiedeln. Die Dame stand freilich nicht im besten Rufe: sie lebte von ihrem Manne getrennt und führte gleich so manchen adligen Damen der damaligen Zeit einen ziemlich lockeren Lebenswandel. Mozart wußte das so gut wie die ganze Stadt und betrachtete diesen Verkehr seiner Braut mit recht gemischtem Empfinden, indessen überwog bei ihm doch das Gefühl der Dankbarkeit gegen die Beschützerin seiner Liebe[2]. Dagegen war Frau Weber jetzt aufs höchste aufgebracht und suchte schließlich ihre Tochter mit Gewalt in ihr Haus zurückzubringen. Ein grelles Schlaglicht wirft auf diese ganzen traurigen Verhältnisse ein undatierter Brief, den Mozart damals in seiner Seelenangst an die Baronin richtete:[3]

Hochgeschätzbareste Frau Baronin! Meine Musicalien habe ich durch die Magd der Mde. Weber erhalten und habe müssen eine schriftliche Bescheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertraut, welches, wenn ich schon nicht glaube, daß es geschehen könnte, weil es eine Prostitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madame Weber kennt, und mich folglich doch in Sorge setzt. Die Sophie ist weinend gekommen, — und da sie die Magd um die Ursach fragte, so sagt sie: Sage sie doch heimlich dem Mozart, daß er machen soll, daß die Konstanze nach Hause geht, denn — meine Mutter will sie absolument mit der Polizei abholen lassen. — Darf denn hier die Polizeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht ist es auch nur ein Locknetz um sie nach Hause zu bringen. — Wenn das aber geschehen könnte, so wüßte ich kein besser Mittel als die Konstanze morgen frühe — wenns seyn kann, heute noch zu heyrathen. Denn dieser Schande möchte ich meine Geliebte nicht aussetzen — und meiner Frau kann das nicht geschehen. —

[1] Hiller, Wöch. Nachr. I 100. [2] Am 4. Januar 1783 warnt er den Vater (B II 207): „Ich habe aber von einer dritten Hand gehört, daß sie einen Menschen für sich haben möchte, indem sie abreisen wird. Nun will ich Sie nur avertieren, daß, wenn dieses wahr ist, Sie sich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil sie veränderlich wie der Wind ist und glaublich — ohngeachtet sie sich es einbildet — schwerlich von Wien wegkommen wird, denn sie reist schon — so lange [ich] die Ehre habe sie zu kennen." Auf nähere Nachfrage schrieb er dann (8. Januar 1783), die Baronin suche einen Mann für sich, worunter viel verstanden sei; man spreche allerdings zweideutig von ihr, auch sei sie schwach — mehr wolle er nicht sagen, denn er habe zu viel Gnade von ihr genossen und müsse sie daher verteidigen oder, wo er dies nicht könne, wenigstens schweigen. [3] B II 174.

Noch was; — der Thorwarth ist heute hinbestellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohlmeinenden Rath — und uns armen Geschöpfen an die Hand zu gehen. — Ich bin immer zu Haus. — In größter Eile. Die Konstanze weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bey Ew. Gnaden? ist es nöthig, daß wir 2 heute nach Tisch zu ihm gehen?

Unter solchen Umständen mußte Mozart alles daran setzen, seine Konstanze heimzuführen; aufs dringendste erbat er die Einwilligung seines Vaters (27. Juli 1782)[1]:

Liebster, bester Vater! ich muß Sie bitten, um alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung, daß ich meine liebe Konstanze heyrathen kann. — Glauben Sie nicht, daß es um des Heyrathens wegen allein ist, wegen diesem wollte ich noch gerne warten. — Allein ich sehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und meiner Gesundheit und Gemüthszustand wegen unumgehlich nothwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Gescheidtes denken und arbeiten?

Und wenige Tage später wiederholt er seine Bitte (31. Juli 1782)[2]:

Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heyrath erhalten werde; — Sie können gar nichts dawider einzuwenden haben, — und haben es auch wirklich nicht, das zeigen mir Ihre Briefe; denn sie ist ein ehrliches, braves Mädchen von guten Eltern, — ich bin im Stande ihr Brot zu verschaffen, — wir lieben uns und wollen uns; — — da ist also nichts aufzuschieben. — Lieber sich seine Sachen recht in Ordnung gebracht — und einen ehrlichen Kerl gemacht! — das wird Gott dann allezeit belohnen; — ich will mir nichts vorzuwerfen haben. —

Allein die ersehnte Einwilligung blieb auch jetzt aus. Leopold war so tief verstimmt, daß ihm sogar der Erfolg der Entführung keine rechte Freude machte. Er scheint die Oper zunächst kaum angesehen zu haben, tadelte aber dafür den Sohn, daß er sich durch anmaßendes Benehmen in Wien verhaßt mache. Über dieses gallige Wesen war dieser ganz empört (31. Juli 1782)[3]:

Die ganze Welt behauptet, daß ich durch mein Großsprechen, Kritisiren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinde habe! — was für eine Welt? — Vermuthlich die Salzburger Welt; denn wer hier ist, — der wird genug das Gegentheil davon sehen und hören; — und das soll meine Antwort darauf seyn.

[1] B II 175. [2] B II 177. [3] B II 177.

Abermals wartete Wolfgang zwei Posttage auf das Eintreffen des väterlichen Segens, an dem ihm alles gelegen war. Inzwischen war aber auch die Baronin v. Waldstädten nicht untätig gewesen, sie hatte alle Schwierigkeiten zu beseitigen gewußt und sogar den Vater umzustimmen gesucht[1]. So fand die Hochzeit am 4. August in der Stephanskirche statt (Beil. I 9. 10.); das anschließende Hochzeitsmahl richtete die Baronin selbst aus[2]. Tags darauf traf endlich die ersehnte Einwilligung des Vaters mitsamt einem Briefe der Schwester ein. Allerdings konnte es sich Leopold Mozart nicht versagen beizufügen, daß so gut wie er, der Vater, auf seine Unterstützung durch den Sohn von jetzt ab mehr rechnen könne, auch dieser nichts mehr von ihm zu erwarten habe. Wolfgang ließ sichs nicht anfechten, in voller Seligkeit erwiderte er am 7. August[3]:

Meine liebe Konstanze, nunmehro (Gott sey Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umstände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. Ihre Freundschaft aber und Liebe zu mir war so groß, daß sie gerne, mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksale aufopferte. Ich küsse Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für seinen Vater fühlte, für die mir gütigst zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — — Mein liebes Weib wird nächsten Posttag ihren liebsten, besten Schwiegerpapa um seinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer wertheſten Freundschaft bitten. — Bei der Copulation war kein Mensch, als die Mutter und die jüngste Schwester. — Hr. von Thorwart als Vormund und Beystand von Beyden, Hr. von Zetto (Landrath), Beystand der Braut, und der Gilowsky [„der Windmacher", Bruder der Catherl] als mein Beystand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, sogar der Priester gerührt, und alle weinten, — da sie Zeugen unserer gerührten Herzen waren. — Unser ganzes Hochzeitsfestin bestund aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldstädten gab, — welches in der That mehr fürstlich als baronisch war. Nun freuet sich meine liebe Konstanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reisen! — und ich wette — ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen,

[1] L. Mozart schreibt der Baronin am 13. September 1782 (B IV 294): „Daß seine Frau aus der Weberischen Art schlägt, ist mir herzlich lieb, sonst würde er unglücklich seyn; Ew. Gnaden versichern mich, daß sie eine gute Person ist, und das ist mir genug." (Hamb. liter. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563f.) [2] Dabei wurde nach Nissen eine „sechzehnstimmige Harmonie" seiner Komposition gespielt. Es handelt sich wohl um die dreizehnstimmige Serenade (K.-V. 361). [3] B II 178.

so wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist.

So endete diese „Entführung aus dem Auge Gottes", wie Mozart im Scherze die Heimführung seiner Konstanze nannte. Es war kein günstiger Stern, der diesem Bunde leuchtete. Verglich Mozart das Haus seiner Lebensgefährtin mit seinem Elternhaus in Salzburg, so mochte ihm bei dem Gegensatz wohl bange werden. L. Mozarts Urteil über die Weberischen war nur allzu begründet: sie waren eine sittlich entschieden minderwertige, der inneren Zucht und Herzensbildung gänzlich entbehrende Familie, die allen niederen Trieben ungehindert die Zügel schießen ließ. Die Mutter war hierin ihr würdiges Haupt, und in dem Vormund Thorwarth fand sie einen Ehrenmann von verwandter Gesinnung. Für das seltsame Gemisch von Bauernschlauheit und Herzensroheit, womit beide den jungen Künstler einzufangen suchten, ist das schriftliche Eheversprechen, das sie ihm vorlegten, sehr bezeichnend. Daß Mozart von Konstanze verführt und so gewissermassen zur Heirat mit ihr gezwungen worden wäre, wie neuerdings vermutet wurde[1], dafür fehlt doch jeder Anhalt. Bei einem Manne von Mozarts Herzenstakt war solch grobes Geschütz gewiß nicht nötig; sein stark entwickeltes Ehrgefühl genügte, ihn bei seinem einmal gegebenen Worte festzuhalten. Freilich hat man den deutlichen Eindruck, als wäre er seinerzeit Aloysia gegenüber von Anfang an innerlich weit stärker beteiligt gewesen als jetzt im Falle Konstanzes. Damals war die Liebe mit Sturmesflügeln über sein junges Herz dahingebraust und hatte den ganzen Menschen mit fortgerissen. Die Liebe zu Konstanze dagegen hatte durchaus nichts Elementares, sie begann mit harmloser Neckerei, bei der sich Mozart seiner Art gemäß wohl etwas mehr gehen ließ als andere, und als sich dann allmählich auch seine Sinne entzündeten, wurde es der schlauen Mutter im Verein mit Thorwarth nicht schwer, das Netz zuzuziehen. Das Gerede der Leute, an dem jene beiden nicht unbeteiligt waren, sowie der Widerstand des Vaters taten das ihre, um Wolfgang mehr und mehr an Konstanzes Seite zu treiben und sie ihm als eine von aller Welt verkannte Märtyrerin erscheinen zu lassen, die er unter allen Umständen „erretten" müsse. Gewiß war seine Liebe durchaus ehrlich und tief und wurde um so wärmer, je mehr er für sie kämpfen mußte. Aber

[1] Schurig II 5.

seine Bekenntnisse erheben sich nicht mehr zu dem hinreißenden Schwung der Leidenschaft wie im Falle Aloysias, sie haben besonders dem Vater gegenüber manchmal fast etwas Krampfhaftes. Aber über alles Lob erhaben ist die Ehrlichkeit und sittliche Vornehmheit, mit der er die Angelegenheit, nachdem er sich einmal gebunden hatte, auch zum Ende führte. Sie hat ihn zum eigentlichen Sieger in dem ganzen, unerquicklichen Handel gemacht, mochten Frau Weber und Thorwarth auch noch so sehr über den gelungenen Streich frohlocken.

Und Konstanze? Es ist äußerst schwer, von ihrem Wesen zur Zeit ihrer Verlobung und Ehe mit Mozart ein klares Bild zu gewinnen. Die meisten zeitgenössischen Berichte über sie stammen aus ihrer Witwenschaft und zweiten Ehe, als sich ihr Charakter unter dem Einflusse Mozarts und namentlich Nissens erheblich gewandelt hatte[1]. Indessen kann uns eben die Tatsache dieser Wandlung den besten Aufschluß über ihr Wesen geben, das dank der leidigen Sitte mancher Biographen, die Frauen großer Männer schlankweg als Engel oder Teufel hinzustellen, bis auf den heutigen Tag noch nicht voll aufgeklärt ist[2]. Sittenzeugnisse auszustellen gehört aber nicht zum Amt des Historikers; er hat sich einfach an die Tatsachen zu halten, und deren Gewebe liegt auch in Konstanzes Fall viel zu verwickelt, als daß man ihr ganzes Wesen mit einer mehr oder weniger schlechten Note abtun könnte.

Gewiß hatte sie an der allgemeinen sittlichen Entartung ihrer Familie ihren angemessenen Anteil. Diese bestand vor allem in einem gänzlichen Mangel an innerer Zucht, an Sittlichkeit in höherem Sinne. Statt dessen herrschte bei den Weberschen ein triebhaftes, elementares Wesen, das nur ein Ziel, den nächsten äußeren Vorteil kannte. Bald brauste man in fesselloser Leidenschaftlichkeit auf, bald schwelgte man in Rührseligkeit, stets nur dem augenblicklichen Impulse folgend. Dahin gehört Konstanzes unbesonnenes Verhalten bei jenem Zerwürfnis mit ihrem Bräutigam und wohl auch ihr plötzlicher Wegzug von der Mutter; ebenso handelte sie, als sie jenen berüchtigten Kontrakt zerriß, sicher nicht aus innerem Herzenstakt, sondern aus einer augenblicklichen sentimentalen Wallung heraus. Ja, selbst nach Mozarts Tod steht der

[1] Jahn I[4] 800 f. [2] Während Jahn und Deiters nach ihrer gewissenhaften Art sich mit einer vorsichtigen, aber freilich auch wenig ergiebigen Charakteristik begnügen, stellt neuerdings Schurig Konstanze als einen wahren Ausbund der niedrigsten Eigenschaften hin.

Konstanze Mozart

Lithographie nach einem Gemälde von J. Lange (1782/83)
Städtisches Museum Carolina-Augusteum in Salzburg

gefühlvolle Erguß, den sie in sein Stammbuch schrieb, unmittelbar neben ihrer auffallenden Gleichgültigkeit gegen seine Grabstätte.

Derartige schwankenden Charaktere aber einfach als schlecht zu bezeichnen, geht doch nicht an, denn es fehlt ihnen zum Bösen die Energie so gut wie zum Guten; wohl aber pflegen sie sich in enger Anpassung an ihre jeweilige Umgebung weiter zu entwickeln. Dafür ist gerade Konstanze ein besonders schlagendes Beispiel. Es ist außer Frage, daß sie als Mozarts Braut, unter dem Einflusse der Mutter, eine richtige „Weberische" in Leopolds Sinne war. Gewiß hat sie ihn geliebt, wenn auch auf ihre, triebhaft-sinnliche Art und ohne jede Ahnung von den sittlichen Grundlagen ihrer künftigen Ehe. In den neun Jahren ihrer Ehe mit Mozart begann sich jedoch ihr Charakter unter dem Einflusse seiner Persönlichkeit merklich zu wandeln. Nicht als ob sie sich nunmehr über sittliche Fragen Gedanken zu machen und bewußt an sich selbst zu arbeiten begonnen hätte. Sie paßte sich vielmehr seiner Art, natürlich nur soweit als sie sie selbst zu begreifen vermochte, ganz naiv und unbewußt allmählich an. Mancher ursprünglich Webersche Zug fand dabei eine unheilvolle Verstärkung. Mozarts feuriges Künstlertemperament, seine lebensfreudige und etwas lässige Art waren keineswegs geeignet, ihr jähes und dabei doch indolentes Wesen zu dämpfen, und vor allem war Mozart der letzte, der durch sein Beispiel die in ihr schlummernden häuslichen Tugenden zu erwecken vermocht hätte. Das Lob der Wirtschaftlichkeit, das er ihr als Bräutigam spendet, mag vielleicht für ihre Mädchenzeit, da sie unter der Zucht der Mutter stand, stimmen; für ihre erste Ehe dagegen trifft, wie zahlreiche Belege lehren, weit eher das Gegenteil zu. Mozart selbst war alles eher als ein guter Haushälter, und da sie von Natur viel zu haltlos war, um hier in die Bresche zu springen, so paßte sie sich ihm auch in dieser Hinsicht an und ließ die Dinge gehen, wie sie wollten. Daß sie gerade einem solchen Manne gegenüber besondere Pflichten hatte, der Gedanke lag ihr vollständig fern. War somit der Einfluß Mozarts für die Entwicklung ihres Charakters in mancher Hinsicht nichts weniger als günstig, ja für beide geradezu verhängnisvoll, so weckte er in ihr doch auch andere, gute Seiten. In dem Tagebuch, das uns aus ihrer letzten Lebenszeit erhalten ist[1], berührt besonders wohltuend ein Zug echter Menschen-

[1] Es erschien 1920 in den Salzburger Mozarteums-Mitteilungen.

freundlichkeit und Hilfsbereitſchaft, den beſonders ihre engere Familie erfuhr; es klingen hier echte Gemütstöne an, die den Weberiſchen von Hauſe aus fremd ſind. Darin wird man einen Abglanz des Mozartſchen Weſens und ſeiner Sittlichkeit erblicken dürfen. Nach dieſer Richtung hin iſt es Wolfgang wirklich gelungen, einen Strahl ſeiner Herzensgüte und ſeines Humanitätsideals auch in ihr Herz zu ſenken und dadurch das Triebhafte ihres Weſens immer wieder zu dämpfen. Auch iſt ſie ihren Söhnen eine treue und liebende Mutter geweſen, wenngleich auch hier bezeichnend iſt, daß ſie entſchieden parteiiſch war und den jüngeren Sohn Wolfgang vor dem älteren Karl bevorzugte. Eine weitere eigentümliche Wandlung ihres Charakters erfolgte in ihrer zweiten Ehe mit Niſſen. Dieſer ehrenwerte, pedantiſche Durchſchnittsmenſch brachte ihr, was ihr bisher zeitlebens gefehlt hatte: den inneren Halt, den ſolchen ſchwankenden Naturen allein eine ſtramme äußere Zucht und Ordnung zu gewähren vermag. War im Mozartſchen Haushalt alles drunter und drüber gegangen, ſo erſcheint Konſtanze nunmehr im Niſſenſchen als eine geradezu muſterhafte Hausfrau von peinlicher Gewiſſenhaftigkeit, die alle Fäden ihres Hausweſens feſt in der Hand hält. Wäre Konſtanze Mozart auch nur halb ſo geſchäftskundig und wirtſchaftlich geweſen, wie Konſtanze Niſſen ſich in ihrem Tagebuch offenbart, ſo wären Mozart viel Sorgen und Elend erſpart geblieben. Im allgemeinen gewinnen wir daraus das Bild einer nicht eben bedeutenden alten Frau, die in den Dingen des Alltags aufgeht, von naiver Frömmigkeit und den Ihren herzlich zugetan, aber durchaus nicht den Eindruck einer Frau, die ihre beſten Jahre an der Seite eines genialen Künſtlers verlebt hat. Große Erlebniſſe pflegen gerade im Gedächtnis alter Leute in beſonders leuchtenden Farben wieder aufzutauchen; von ſchärferen Eindrücken aus ihrem Zuſammenleben mit Mozart, die auf tiefere innere Erlebniſſe hindeuteten, bringt das Tagebuch aber kaum eine Spur. Es bleibt bei allgemeinen Ausdrücken der Liebe und Verehrung, und auch die künſtleriſchen Erinnerungen ſind auffallend ſchwach vertreten.

Das mag um ſo mehr befremden, als ſie an dem großen muſikaliſchen Talent der Weberſchen Familie einen erheblichen Anteil hatte. Sie „ſpielte Klavier und ſang ganz artig“ [1], und Mozart hat ihr während dieſer Zeit verſchiedene Kompoſitionen gewidmet, die merkwürdiger Weiſe

[1] Jahrb. d. Tonk. 1796, 43.

größtenteils nicht vollendet wurden, so eine Sonate für zwei Klaviere mit der Überschrift »Per la Signora Constanza Weber — ah«, eine Violinsonate in C dur (K.-V. 403, S. XVIII. 38, aus 1782, überschrieben »Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse«; die letzten Takte des Finales fehlen); auch einen Marsch für Klavier erwähnt sie als Witwe[1]. Ihre Hauptstärke aber war der Gesang. Zwar standen ihre Mittel denen ihrer Schwestern Aloysia und Josepha nach, sie sang aber doch recht gut, besonders vom Blatt, und Mozart hat deshalb manches Werk zuerst mit ihr probiert. Auch schrieb er für sie Solfeggien (»per la mia cara Costanza« und »per la mia cara consorte« K.-V. 393, S. XXIV. 49), größere Stücke, und Esercizj, technische Übungen von nur wenigen Takten[2]. Die nach ihrem Briefe an Härtel von 25. Februar 1789 für sie komponierte Arie In te spero, o sposo amato[3] stellt an Höhe und Beweglichkeit der Stimme Ansprüche, die an Aloysia gemahnen[4]. So sang Konstanze nicht allein im kleineren Kreise, sondern auch die Sopransoli der C moll-messe (K.-V. 427, S. XXIV. 29) in Salzburg, ja sie trat noch 1796 zu Berlin in einem von ihr veranstalteten Konzert als Solistin auf.

Sie hatte überhaupt Sinn für ernste Musik, veranstaltete öfter in ihrem Hause an Familienfesten Aufführungen von Kirchenwerken M. oder J. Haydns[5] und war besonders für Bachsche und Händelsche Fugen eingenommen. Hier gebührt ihr tatsächlich, wie bald zu zeigen sein wird, ein gewisser Anteil an der großen Stilwandlung, die im Jahre 1782 Mozarts ganze Kunst erfaßte. Das hat die beiden Gatten ohne Zweifel einander rascher näher gebracht. Die volle künstlerische Größe ihres Mannes hat Konstanze freilich nicht geahnt, und es wäre töricht, ihr daraus einen Vorwurf zu machen. Daß er ein bedeutendes Talent war, ist ihr sicher zum Bewußtsein

[1] Das ist wahrscheinlich der für Klavier eingerichtete erste von K.-V. 408 (S. X. 9), der tatsächlich, wie Konstanze am 25. Februar 1799 an Härtel schreibt, in seinem Beginn dem D dur-Marsch des Idomeneo (8) ähnelt. Nottebohm, Mozartiana 122, Deiters b. Jahn I⁴ 801. [2] Nr. 2 der Solfeggj bringt die Melodie des Christe aus der C moll-Messe (K.-V. 427), nur einen Ton höher und mit verschiedenem Schluß. Da Konstanze in der Messe die Sopranpartie sang, sind diese Solfeggien wohl kurz vorher entstanden. [3] Metastasio, Demof. I 2. Anfang im Entwurf bei Nissen Anh. S. 28. [4] Zu der für die Ferrarese nachkomponierten Arie Al desio im Figaro hatte Mozart für seine Frau eine kleine Kadenz hinzukomponiert. Thomae AMZ 1871, 485. [5] Niemetschek, Mozart, Neuausgabe von Rychnovsky 1905, S. 64.

gekommen, ja Nissen deutet einmal an, sie hätte „vielleicht mehr für sein Talent als für seine Person gefühlt“ [1]. Trotzdem hatte auch dieser ihr musikalischer Einfluß auf ihn seine Grenzen. Meist wird dies damit erklärt, daß Mozarts Schöpferkraft einer derartigen Anregung überhaupt nicht bedurfte[2]. Wir hören, daß sie seine Zerstreutheit, wenn er musikalischen Gedanken nachhing, freundlich ertrug, daß sie ihm bei seiner Arbeit auf seinen Wunsch Märchen und Kindergeschichten vorlas, an denen er um so herzlicher Gefallen fand, je possenhafter sie waren, ohne sich beim Schaffen stören zu lassen[3]. Gewiß hat Mozart eine solche Anregung durch seine Frau, wie sie vielen Künstlern des 19. Jahrhunderts durch ihre hochgebildeten Gattinnen zuteil wurde, nicht vermißt, andererseits kann die Tatsache, daß er Konstanze an der Fülle seiner inneren Gesichte nicht teilnehmen ließ, doch auch darin ihre Erklärung finden, daß hinter ihrem Talent eben nicht die Persönlichkeit stand, die seine Welt- und Kunstanschauung zu begreifen imstande gewesen wäre. Gerade das war und blieb ihr aber verschlossen; sie hatte bei aller Begabung nicht das Talent, seine Muse zu werden, und erst lange nach seinem Tode, als sein Ruhm die Welt zu erfüllen begann und sie begeisterte Verehrer seiner Kunst aus aller Herren Länder empfing, ging ihr eine dunkle Ahnung von der wirklichen Größe des Mannes auf, der da neun Jahre lang sein anspruchsloses und kümmerliches Dasein an ihrer Seite geführt hatte.

Mozart dagegen war ihr mit der ganzen Ursprünglichkeit und Ritterlichkeit seines Wesens zugetan. Mit feinem Takte fand er bald heraus, womit er sich ihre Liebe dauernd erhalten und sichern konnte, paßte sich in nie versagender Güte ihrem Wesen an und brachte es allmählich soweit, die schlimmen Seiten ihres Charakters nach Kräften hintanzuhalten und dafür allen guten Regungen, deren ihre Seele überhaupt fähig war, ans Licht zu locken. Er kannte vor allem ihr lebenslustiges Wesen, das in ihm verwandte Saiten berührte, und sorgte dafür, sie stets bei guter Laune zu erhalten. Den äußeren Eindruck, den die Mozartsche Ehe auf die Umgebung machte, schildert der treue Niemetschek mit den Worten[4]:

„In seiner Ehe mit Konstanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die sich an seine Gemütsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn

[1] S. 415. [2] J I[4] 803. [3] Nissen S. 689. [4] S. 63 f.

gewann, welche sie nur dazu anwendete, ihn oft von Übereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieser Behandlung und die Witwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe."

Das heitere Mozartsche Ehepaar war den Wienern bald wohlbekannt. Auf einem Spaziergang im Augarten scherzten sie eines Tages mit Konstanzes Lieblingshund, und sie forderte ihn auf, sie zum Spaß zu schlagen, der Hund werde dann wütend auf ihn losfahren. Als er dies tat, kam gerade der Kaiser aus seinem Sommerhause und sagte: „Ei ei, erst drei Wochen verheiratet und schon Schläge!", worauf ihm Mozart lachend den Zusammenhang erklärte. Als dann später (1785) viel über die unglückliche Ehe Langes gesprochen wurde[1], sagte der Kaiser zu Konstanze gelegentlich einer Begegnung: „Was für ein Unterschied, einen braven Mann zu haben!"[2] Auch der Tenorist Kelly berichtet von „Mozarts leidenschaftlicher Liebe zu seiner Frau"[3]. Die Briefe, die er in späteren Jahren von der Reise an sie schrieb, sind ein beredtes Zeugnis für die gemütvolle, rührende Neigung, die er ihr entgegenbrachte, und sie selbst hat später darauf großen Wert gelegt, daß sie „zu seiner Ehre" gebührend bekannt würden[4]. Im schönsten Licht erscheint seine aufopfernde Fürsorge während ihrer Kränklichkeit, die eine Folge häufiger, zum Teil schwerer Wochenbetten war und sie besonders im Jahre 1789 monatelang in Lebensgefahr brachte. Nichts versäumte er da, was ihr Erleichterung schaffen konnte, so schwer sein Haushalt auch durch den wiederholten Kuraufenthalt in Baden belastet wurde[5]. Mozart ritt häufig um fünf Uhr spazieren, ließ aber stets am Bette seiner Frau einen Zettel zurück mit Vorschriften wie der folgenden:

Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünsche daß Du gut geschlafen habest, daß Dich nichts gestört habe, daß Du nicht zu jäh aufstehest, daß Du Dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht zürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur Dir nichts geschieht! Ich komme um — Uhr[6].

[1] Friedel, Briefe aus Wien 1784, S. 209. [2] B IV 307. [3] Reminisc. I 225. [4] AMZ I 855. [5] Nur einmal nahm ihm ein begeisterter Verehrer seiner Kunst, der Fleckfieder Rindum, der ihn persönlich gar nicht kannte, die Kosten ab, besorgte die nötigen Bäder in seinem Hause samt Kost und Wohnung und verweigerte standhaft jede Entschädigung. Niemetschek S. 62. Nissen S. 686 f. [6] AMZ I 291. Nissen S. 687.

Einen andern rührenden Zug berichtet Frau Haibl[1]:

Wie war Mozart besorgt, wenn seinem lieben Weibchen etwas fehlte! So war es einmal, als sie schwer krank lag und ich volle acht Monate bei ihr wartete. Ich saß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach so langer Zeit eingetretenen Schlummer; stille hielten wir alles wie in einem Grabe, um sie nicht zu stören. Plötzlich trat ein roher Dienstbote ein. Mozart erschrak aus Furcht, seine Frau möchte gestört werden, wollte winken still zu seyn und rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg, indem er gerade das Federmesser offen in der Hand hielt. Dieses spießte sich zwischen den Sessel und seinen Schenkel, so daß es ihm bis an das Heft in das dicke Fleisch ging. Er, der sonst wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß seinen Schmerz, winkte mir ihm hinauszufolgen. Wir gingen in ein Zimmer, in welchem unsere gute Mutter verborgen sich aufhielt, weil wir den guten Mozart nicht wollten merken lassen, wie schlecht seine Frau sei, damit die Mutter doch gleich zur Hülfe da sei. Sie verband ihn und stellte ihn durch Johannisöl wieder her. Obgleich er vor Schmerzen etwas krumm ging, machte er es doch so, daß seine Frau nichts erfuhr.

Diese treue Fürsorge für seine Frau schloß freilich nicht aus, daß es Mozart mit der ehelichen Treue mitunter nicht eben genau nahm. Er selbst gesteht es zu, daß er für weibliche Reize sehr empfänglich war und mit jedem Mädchen, das ihm gefiel, zu spaßen und sich herumzunecken liebte. Bei diesen harmlosen Tändeleien ist es aber nicht immer geblieben; sein heißes Blut, sein leidenschaftliches Künstlertemperament ließen ihn auch außerhalb der Ehe erotische Erlebnisse zwar nicht geflissentlich aufsuchen, aber auch nicht grundsätzlich vermeiden. Daß er für käufliche Liebe nicht zu haben war, dürfen wir ihm aufs Wort glauben[2], dagegen scheint er, was den Stand seiner zeitweiligen Geliebten anlangt, nicht eben wählerisch gewesen zu sein. Aber er war offen genug, solche „Stubenmädeleien", wie Konstanze derartige Zerlinenabenteuer nannte, ihr freimütig zu bekennen, und sie verzieh sie ihm auch, denn er war, wie sie selbst später erzählte, „so lieb, daß es nicht möglich war ihm böse zu sein, man mußte ihm wieder gut werden!" Immer war das freilich, wie ihre Schwester berichtet, nicht der Fall, es kam mitunter sogar zu heftigen Auftritten zwischen den beiden Gatten, vor allem wenn es sich nicht bloß um

[1] Jahn I[4] 804. Während ihrer Krankheit hatte er es sich dergestalt angewöhnt, jeden Besucher mit dem Finger auf den Lippen und einem leisen chut! zu empfangen, daß er auch nach ihrer Genesung seinen Bekannten auf der Straße jenes chut zuflüsterte. [2] S. o. S. 979.

Stubenmädeleien, sondern um ernsthaftere Neigungen, namentlich zu Künstlerinnen handelte, hinter denen Konstanze mit Recht gefährlichere Nebenbuhlerinnen witterte[1]. Wer die einzelnen gewesen sind, läßt sich nicht mehr feststellen. Der literarische Klatsch hat natürlich bei seiner Vorliebe für derlei Dinge im Laufe der Zeit ein ganzes Leporello-register aufgestellt, in dem fast keine von Mozarts Schülerinnen und Darstellerinnen fehlt. Ja, man hat Mozart sogar schon als das leibhaftige Vorbild seines Don Giovanni bezeichnet, gilt doch vielen Leuten, namentlich von heute, ein besonderes bewegtes „Liebesleben" als das Hauptmerkmal des echten Künstlertums. Eine Don-Giovanni-Natur ist indessen Mozart zeitlebens nie gewesen, und es ist auch sehr zweifelhaft, ob den großen Frauengestalten seiner Meisterwerke bestimmte Persönlichkeiten als Vorbilder zugrunde liegen oder ob sie nicht vielmehr, gleich den männlichen, lediglich Geschöpfe seiner Phantasie sind. Auffallend bleibt jedenfalls, daß sich kein einziges dieser vermeintlichen „Urbilder" auch nur annähernd bestimmen läßt. Bei der gesamten Betrachtung dieser galanten Abenteuer, die man übrigens zudem auch noch mit dem Maßstab der damals in Wien geltenden Sittlichkeitsbegriffe messen muß[2], ist zweierlei auf alle Fälle gänzlich unangebracht: Mozart zu einem liederlichen, „interessanten Bohémien" herunterzuschrauben und ihn andererseits um der gemeinen Moral willen von allen derartigen „Sünden" weiß waschen zu wollen, wie dies auch noch Jahn tut[3]. Wir haben kein Recht, ihn, den Ausnahmemenschen, nach dem bürgerlichen Sittlichkeitskodex zu beurteilen, sondern tun gut daran, ihn zu nehmen, wie er ist.

Zu einer nachhaltigeren Störung des ehelichen Verhältnisses ist es indessen trotz allem nicht gekommen. Auch Konstanze gab ihrem Gatten übrigens mehrfach Anlaß zu ernsten Vorhaltungen über ihr allzufreies Benehmen. „Mich freut es ja, wenn Du lustig bist, gewiß," heißt es in einem Briefe aus dem August 1789[4], „nur wünschte ich, daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest. — — Ein Frauenzimmer muß sich immer in Respekt erhalten, sonst kömmt sie in das Gerede der Leute."

Im Allgemeinen war Mozart trotz allen gelegentlichen Wallungen seines Blutes eine dem Stetigen zugewandte Natur. Das beweisen

[1] Schurig erblickt (II 308) in Donna Elvira das Abbild Konstanzes, womit er dieser, ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen abfälligen Urteil über sie, viel zu viel Ehre antut. [2] Forster, Sämtl. Schr. VII 268. [3] I⁴ 805 ff. [4] B II 306.

ſeine Worte an einen ſeiner liebſten Freunde, Gottfried v. Jacquin (Prag 4. Nov. 1787)[1]:

Nun, liebſter Freund, wie befinden Sie ſich? Ich hoffe, daß Sie ſich alle ſo wohl und geſund befinden mögen wie wir; am vergnügt ſeyn kann es Ihnen, liebſter Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles beſitzen, was Sie ſich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünſchen können! beſonders da Sie nun von Ihrer vorigen, etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen ſcheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Iſt das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterſchieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verſchafft? Sie danken mir wohl gar öfters ſo in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz ſtolz machen! — Doch, ohne allen Spaß — Sie ſind mir doch im Grunde ein bischen Dank ſchuldig, wenn Sie anderſt der Frl. N. würdig geworden ſind, denn ich ſpielte doch bey Ihrer Beſſerung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendſte Rolle.

Am meiſten Stoff fand das Gerede über ſeinen unſittlichen Lebenswandel im Sommer 1791, als er mit Schikaneder, deſſen Liederlichkeit ſtadtbekannt war, zuſammenlebte (Konſtanze war wieder zur Kur in Baden). Die damit verbundene Freiheit und Schikaneders Vorbild haben ihn damals in das wüſte Treiben mit hineingeriſſen, und da es der letzte Sommer ſeines Lebens war, blieben gerade dieſe Vorgänge beſonders im Gedächtnis der Leute haften[2].

Ein beſonderes trübes Bild gewährt die äußere Lage Mozarts in den letzen zehn Jahren ſeines Lebens. Sie ſind eine einzige Kette von Sorgen, Entbehrungen und Krankheiten aller Art, die im Verein mit ſeinem ungeheuren, zu Zeiten geradezu fieberhaften Arbeitsdrang ſeine an und für ſich ſchon zarte und ſchwächliche Geſundheit langſam, aber ſicher zerſtörten. Ein großer Teil der Schuld lag freilich an ihm ſelbſt. Er hatte nicht die Gabe, die Dinge des praktiſchen Lebens mit richtigem Blicke zu erkennen und noch viel weniger die Energie, ſie

[1] B II 282 f. [2] Auch Mozarts Schüler Hummel, der ihn ſonſt gegen den Vorwurf der „Schwelgerei" in Schutz nimmt, gibt dieſe Dinge zu (J I[4] 807). Den ganzen Umfang des böswilligen Klatſches beweiſt eine Erzählung Suards (Mél. de lit. II 339 f.): »J'ai entendu dire qu'il n'avait fait la Flûte enchantée que pour plaire à une femme de théâtre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me paraît peu vraisemblable; la Flûte enchantée n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déjà fort altérée. Zu der von J III[1] 175 berichteten Geſchichte vgl. Jahn, Geſ. Aufſ 230.

zu seinem Vorteil zu meistern. Der Vater hatte vollauf Recht, wenn er schon aus praktischen Gründen seine Heirat unüberlegt fand, denn seine Aussichten auf ein sicheres Fortkommen waren damals so gering wie nur je zuvor. Nachdem der Schritt aber einmal getan war, hätte es sich für beide Ehegatten darum gehandelt, das Steuer ihres schwankenden Lebensschiffleins fest in die Hand zu nehmen, das Wenige, was sie hatten, straff zusammenzuhalten und durch eine zielbewußte Lebensführung ihre Kräfte für den Kampf ums Dasein zu schonen und zu stählen. Daß Mozart selbst in allen wirtschaftlichen Fragen ein reines Kind war, wissen wir längst. Er ist es auch als Ehemann geblieben. Wohl war er in seiner Gutmütigkeit unermüdlich bestrebt, für das Nächstliegende zu sorgen und namentlich seiner Frau ihre drückende Lage zu erleichtern. Aber es blieb meist bei einzelnen, aus augenblicklicher Eingebung heraus geborenen, ziellosen Versuchen; die kräftige Hand des Hausherrn hat der Mozartsche Haushalt nie zu spüren bekommen. Die größere Schuld fällt dabei allerdings Konstanze zu, deren Pflicht es gewesen wäre, hier in die Bresche zu springen. Sie besaß, wie ihre Ehe mit Nissen beweist, entschieden wirtschaftliches Talent, aber es mußte vom Gatten geweckt und geleitet werden, und dazu war eben Mozart nicht der richtige Mann. So verharrte sie in ihrer echt Weberschen Art, über den Ansprüchen an das Leben die damit verbundenen Pflichten zu leicht zu nehmen. Die Folge davon war eine unordentliche und unregelmäßige Lebensführung, die Mozarts Gesundheit nur noch weiter untergrub.

Trotz dem Erfolge der Entführung konnte sich sein Ansehen in Wien keineswegs mit dem der eingesessenen, maßgebenden Musiker messen. Von seinen italienischen Jugendopern wußte man so gut wie nichts, der Idomeneo hatte es über einen Münchner Lokalerfolg nicht hinausgebracht, und selbst über die Entführung hatten sich manche Leute, wie z. B. Joseph II. selbst, nicht ohne Vorbehalt geäußert. Auch seine Salzburger Kirchenwerke waren dem Publikum so gut wie unbekannt. Da hatten also in den Augen der Wiener die Salieri, Bonno, Starzer und wie sie alle hießen doch andere Leistungen aufzuweisen, von Gluck ganz zu geschweigen. Zudem befanden sich alle jene Leute in festen Stellen, während für den neu angekommenen Mitbewerber erst eine weitere hätte geschaffen werden müssen. Dazu aber waren die Aussichten bei dem sparsamen kaiserlichen Hofhalt sehr gering. Der Mißerfolg bei der Prinzessin Elisabeth hatte Mozart außerdem auf manche Gegnerschaften anderer Art auf-

merksam gemacht, und als ihm dann vollends die Entführung trotz allem Beifall nicht die erhoffte Stelle einbrachte, da faßte er, leidenschaftlich aufbrausend wie immer, wenn ihm ein Plan unerwartet fehlschlug, den Entschluß, Wien den Rücken zu kehren. Der ganze Stolz des deutschen Künstlers kommt in dem Brief an den Vater (17. Aug. 1782) zum Ausdruck[1]:

Die Herren Wiener (worunter aber hauptsächlich der Kayser verstanden ist) sollen nur nicht glauben, daß ich wegen Wien allein auf der Welt seye. — Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kayser — aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube so viel im Stande zu seyn, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden, — und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche excellirten. — Wo fanden sie aber ihr Glück? wo ihren Ruhm? — in Teutschland wohl gewiß nicht! — Selbst Gluck — hat ihn Teutschland zu diesem großen Manne gemacht? — leider nicht! Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron van Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deswegen mit dem Kayser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiete läßt. — Letzterer sagte jüngsthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß *solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen und solche Leute müsse man nicht aus Teutschland treiben — besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenzstadt zu besitzen.* — Sie können nicht glauben, wie gütig und höflich der Fürst Kaunitz mit mir war, als ich bey ihm war; — zuletzt sagte er noch: *Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie sich die Mühe gegeben haben mich zu besuchen* usw. Sie können auch nicht glauben, was sich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten; — allein — ich kann auch nicht so lange warten — und *will* auch wirklich nicht so auf Barmherzigkeit warten, — finde, daß ich eben auch (wenn es schon der Kayser ist) seine Gnade nicht so vonnöthen habe.

Allen Ernstes dachte er daran, in den nächsten Fasten nach Paris zu gehen und hatte auch bereits an Le Gros geschrieben. Aufträge für die Concerts spirituels und des amateurs sollten ihm, so hoffte er, zugleich auch Schüler verschaffen; das Hauptaugenmerk richtete er freilich auf die Oper[2]. Bereits hatte er auch wieder Französisch zu treiben begonnen und im Hinblick auf einen Abstecher nach England

[1] B II 180. [2] Bekanntlich empfahl Gluck 1784 Salieri der Pariser Oper für die Komposition der Oper Les Danaïdes (Mosel, Salieri S. 77 ff.).

sogar drei englische Stunden genommen[1]. Mit solchen Plänen trug er sich schon vierzehn Tage nach seiner Hochzeit! Kein Wunder, daß der Vater nachdrücklichen Einspruch dagegen erhob; er schrieb sogar noch an die Baronin v. Waldstädten (23. Aug. 1782)[2]:

Ich würde ganz beruhiget seyn [über die Heirat], wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu geduldig oder schläferig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohnthätig wird: oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er allsogleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muß er sich in die Activität setzen, dann fühlt er sich und will allsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Wege stehen und leyder werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besonderen genies die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Wege, seine angetretene Laufbahn fortzugehen, wenn er ein wenig Geduld hat? — Kapellmeister Bonno ist ein uralter Mann — Salieri rückt nach dessen Tod vor und macht einem anderen Platz, und ist nicht Gluck auch ein alter Mann!? — Gnädige Frau! sprechen Sie ihm Geduld ein und erlauben Sie, daß ich mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgebohrne Meinung hierüber zu vernehmen.

Diesmal drang L. Mozart durch: Wolfgang entschloß sich, noch einige Zeit in Wien zu warten, da ihm ja Frankreich und England jederzeit offen stünden[3]. Zunächst war er ja auch mit seinen Fortschritten in Wien zufrieden. Auf der mit der Entführung betretenen Bahn weiterzugehen war ihm freilich durch den eintretenden Verfall des Nationalsingspiels unmöglich gemacht, ebensowenig dachte man seiner, als wieder eine italienische Oper eingerichtet wurde. Dafür beauftragte ihn der Kaiser 1786 mit der Komposition des „Schauspieldirektors" und des „Figaro". Aber die sehnlichst erwartete Anstellung blieb nach wie vor aus, und jetzt richteten sich seine Blicke ernstlich auf England. Angeregt wurde dieser Gedanke durch eine Anzahl von Engländern, die damals in seinem Hause verkehrten. Es waren Thomas Attwood (1767—1838), der 1785 aus Italien nach Wien gekommen und Mozarts Schüler geworden war, ferner

[1] Ein Buch mit Aufsätzen und Briefen, die er zur Übung im Englischen geschrieben hatte, benutzte Mozart im Jahre 1784 als Rechnungsbuch (André, Vorr. zu Mozarts themat. Katalog S. 3). [2] B IV 291 f. [3] B II 182, vgl. auch den beruhigten Brief Leopolds an die Baronin B IV 294.

die beiden Mitglieder der italieniſchen Oper, der Tenoriſt Michael Kelly, ein Ire, und die Primadonna Nancy Storace, deren Bruder Stephan ſich als Komponiſt ebenfalls eine Zeit lang in Wien aufhielt. Anfang November 1786 teilte Mozart ſeinem Vater ſeine Abſicht mit, in der zweiten Hälfte des Faſchings mit Konſtanze eine Reiſe durch Deutſchland nach England zu machen, falls der Vater ſich entſchließen könnte, während dieſer Zeit ſeine beiden Kinder mit den Mägden zu ſich zu nehmen. „Ich habe aber tüchtig geſchrieben", meldet dieſer ſeiner Tochter Marianne (17. Nov. 1786)[1], „und verſprochen die Kontinuation meines Briefes mit nächſter Poſt ihm zu ſchicken. — Das wäre freilich nicht übel, — ſie könnten ruhig reiſen — könnten ſterben — könnten in Engelland bleiben — — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen uſw. oder der Bezahlung für die Kinder, die er mir für Menſcher und Kinder anträgt uſw. — Baſta! Meine Entſchuldigung iſt kräftig und lehrreich, wenn er es benutzen will." Deutlich ſpricht aus dieſer Abſage der alte Groll gegen den Sohn und deſſen Frau; unterdeſſen verbrachte die ſeit dem Auguſt 1784 verheiratete Tochter das Wochenbett in ſeinem Hauſe, und auch ihr Söhnchen Leopold behielt er darauf noch bei ſich, ohne Wolfgang ein Wort davon zu ſagen. Dieſer gab ſeinen Plan zunächſt auf. Als aber ſeine engliſchen Freunde Anfang 1787 von Wien nach England zurückkehrten, kam er darauf zurück, doch wollte er erſt abreiſen, wenn Attwood ihm vorher eine Subſkription für Konzerte oder einen Opernauftrag in London verſchafft hätte. Er hoffte abermals, daß ihm der Vater die Sorge für die Kinder abnehmen würde, bis es entſchieden wäre, ob er dauernd in England bleiben oder nach Deutſchland zurückkehren würde. Auf der Durchreiſe machten die Engländer in Salzburg bei L. Mozart einen Beſuch, der beide Teile ſehr befriedigte[2], aber ſeine Bedenken gegen Wolfgangs Reiſe nicht beſchwichtigte. Sie beſtanden, wie er ſeiner Tochter am 2. März 1787 ſchreibt[3], darin, „daß er auf der Reiſe im Sommer nichts gewinnen, auch zu unrechter Zeit in Engelland anlangen würde, — daß er wenigſt 2000 fl. im Sack haben müßte um dieſe Reiſe zu unternehmen, und daß er endlich, ohne etwas Gewiſſes als Engagement in London ſchon zu haben, es wagen

[1] B IV 311. [2] Kelly, Reminisc. I 277 ff. Auch L. Mozart erſtattete ſeiner Tochter ausführlichen Bericht über die engliſche Geſellſchaft, die vom Erzbiſchof zu einem Hofkonzert eingeladen und ſehr höflich aufgenommen wurde. [3] B IV 312.

würde, bey aller Geschicklichkeit anfangs wenigst sicher Not zu leiden; so wird er den Mut verloren haben, da natürlicher Weise der Bruder der Sängerin für diesesmahl eine Opera schreiben wird."

Auch jetzt gab Mozart sein Vorhaben wieder auf, doch war das Gerücht davon ins Publikum gedrungen[1], und dies veranlaßte den Kaiser, ihn nun doch fest anzustellen und dadurch an Wien zu fesseln. Leider hat dies L. Mozart nicht mehr erlebt: er starb schon am 28. Mai 1787. Da keine Kapellmeisterstelle frei war, so ernannte Joseph II. Mozart zu seinem Kammermusikus mit einem Gehalt von 800 fl[2]. Daß es nicht höher war, schrieb man dem Einflusse Stracks zu. Indessen liegt kein Grund vor, die Summe als zu niedrig zu bemängeln: es war ein Anfangsgehalt, und niemand von den zur kaiserlichen Kammer gehörenden Musikern erhielt mehr. Gänzlich unangebracht ist vollends der Vergleich mit Gluck[3], der am 18. Okt. 1754 von Maria Theresia mit 2000 fl. Gehalt als k. k. Kammerkompositeur angestellt worden war. Denn Gluck war bereits damals ein Künstler von Weltruf gewesen und hatte sich auch dem Wiener Hofe durch eine größere Anzahl von Werken empfohlen. Am 15. Nov. 1787 war er als ein wahrer Fürst im Reiche der Tonkunst gestorben — konnte man es dem Kaiser wirklich verargen, wenn er zwischen ihm und Mozart, der ihm als ein wenn auch noch so hoffnungsvoller Neuling galt, auch im Gehalt einen Unterschied machte? Mozart selbst war mit dem Gehalt zunächst auch durchaus zufrieden; was später sein Ehrgefühl verletzte, war nur, daß man ihm nicht genügend Gelegenheit gab, es sich auch wirklich zu verdienen. Er erhielt vom Hofe viel zu wenig Aufträge und fühlte sich dadurch in seinem künstlerischen

[1] In einem Bericht aus Wien vom 29. Januar 1787 heißt es (Cramers musik. Magazin II S. 1273): „Mozart hat vor einigen Wochen eine musikalische Reise nach Prag, Berlin und man sagt sogar nach London angetreten. Ich wünsche, daß sie zu seinem Vortheil und Vergnügen ausfallen möge." Auch L. Mozart schrieb seiner Tochter (12. Januar 1787): „Die Rede, daß Dein Bruder nach England reisen wird, bestätigt sich noch immer von Wien, Prag und München." [2] Niemetschek S. 30. Rochlitz' auf Mitteilungen der Witwe Mozarts gegründete Erzählung (AMZ I 22ff.) ist von Nissen (S. 535ff.) in Einzelheiten berichtigt. Nach Deiters' Mitteilung (J I[4] 812) verfügte der Kaiser die Ernennung persönlich, ohne das sonst übliche Gutachten des Oberstkämmerers Grafen Rosenberg einzuholen. Im Hof- und Staatsschematismus erscheint Mozart unter der Rubrik „k. k. Hofkammermusici" oder „Kammermusici" mit dem persönlichen Beisatze „Compositor". Sein Charakter war demnach „k. k. Kammerkompositor", nicht „Kapellmeister in wirkl. kais. Diensten". [3] J I[4] 812.

Schaffen stark gelähmt. Als er sein Vermögen der Vorschrift gemäß auf einem versiegelten Zettel angeben mußte, fügte er die bittern Worte hinzu: „Zuviel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte“[1]. Man hatte ihm freilich versprochen, sein Gehalt bei Gelegenheit zu erhöhen, indessen kam Kaiser Joseph auf dieses Versprechen nicht mehr zurück. Seine letzten, von Sorgen aller Art erfüllten Lebensjahre waren nicht dazu angetan, seine warme Anteilnahme an Kunst und Künstlern auf der alten Höhe zu erhalten, und so trat auch die Sorge für den jungen Meister bald in den Hintergrund, zumal da dieser gar nicht die Gabe hatte, sich wieder in Erinnerung zu bringen.

Einmal hätte Mozart allerdings, einer verbreiteten Überlieferung gemäß, die beste Gelegenheit gehabt, aus allen künstlerischen und finanziellen Nöten herauszukommen: als ihm bei seinem Aufenthalt in Berlin im Mai 1789 König Friedrich Wilhelm II. die Stelle eines Kapellmeisters mit 3000 Talern Gehalt anbot. Mozart soll gerührt geantwortet haben: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ Darauf habe, so wird berichtet, der König ihm zugesprochen, sich den Vorschlag noch näher zu überlegen und verheißen, er werde sein Anerbieten aufrecht erhalten, selbst wenn Mozart auch erst nach Jahr und Tag komme. Nach Wien zurückgekehrt habe er zunächst den Antrag überhaupt nicht erwähnt und erst auf Zureden seiner Freunde die Sache dem Kaiser vorgetragen und um seinen Abschied gebeten. Betroffen habe Joseph gefragt: „Wie? Sie wollen mich verlassen, Mozart?“ Da habe dieser gerührt erwidert: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“. Einem Freunde aber, der ihn fragte, ob er die Gelegenheit nicht benützt habe, sein Wiener Einkommen zu verbessern, habe er unwillig geantwortet: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran“[2]!

Gegen die Echtheit dieser rührseligen Geschichte bestehen freilich gegründete Bedenken[3]. Vor allem erwähnt Mozart selbst in seinen Briefen jenes für seine Zukunft doch so entscheidende Angebot mit keinem Wort, auch der für derlei persönliche Züge sehr empfängliche

[1] AMZ I 291. [2] Rochlitz, die Hauptquelle der Geschichte, berichtet, der König habe dieses Gespräch verschiedenen Leuten und auch Mozarts Witwe während ihres Berliner Aufenthalts im Februar 1796 mitgeteilt. [3] Darauf macht Schurig (II 185 f.) mit Recht aufmerksam, während Jahn (I⁴ 813) noch an der Wahrheit der Geschichte festhält.

Niemetschek weiß nichts davon. Ebensowenig bieten aber auch die Berliner Archive irgendwelchen Anhalt dafür[1]. Ferner hatte ja Mozart die ganze Reise in der geheimen Hoffnung, eine Stelle zu bekommen, überhaupt unternommen — wie sollte er nun, da er am Ziel seiner Wünsche war, plötzlich aus reiner Empfindsamkeit heraus auf Alles verzichtet haben? Ein solcher unglaublicher Schmachtlappen ist er nie gewesen. Ohne Bedenken hätte er vielmehr zugegriffen, wenn ihm ein solches Angebot gemacht worden wäre. Auch lehren alle seine Briefe (vgl. oben S. 1000), daß seine Anhänglichkeit an Kaiser Joseph durchaus nicht so weit ging, daß er ihretwegen eine vorteilhafte Stelle ausgeschlagen hätte. König Friedrich Wilhelm II. aber war seinerseits nicht der Mann, der über die Köpfe aller seiner Berliner Musiker hinweg für einen Ausländer schlankweg eine so reich besoldete Stelle geschaffen hätte. Im höchsten Falle kann es sich also um ganz unverbindliche Besprechungen gehandelt haben, die sich dann im Munde phantasievoller und empfindsamer Leute, Rochlitz voran, zu jener Legende verdichteten. Mozart selbst geschah damit ein schlechter Dienst; es ist Zeit, daß sein Charakterbild von diesem backfischhaften, übersentimentalen Zug befreit wird. Damit fällt denn auch der Seitenhieb auf den „Dank vom Hause Österreich" weg, der an den Auftrag der Oper »Così fan tutte« geknüpft zu werden pflegt. Es war der letzte, den Mozart von Joseph II. erhielt: am 20. Febr. 1790 starb der Kaiser. Nach dem Regierungsantritt Leopolds II. versuchte Mozart, als zweiter Kapellmeister neben Salieri angestellt zu werden, der 1788 Bonnos Stelle erhalten hatte[2], allein wiederum ohne Erfolg (Beil. I. 10). Nach diesen Erfahrungen mit dem Hofe sah er sich anderwärts um und richtete an den Wiener Magistrat das Ansuchen, ihn dem Kapellmeister Hofmann an der Stephanskirche beizuordnen. Das Gesuch wurde gewährt und Mozart sogar die einträgliche Stelle für den Fall von Hofmanns Tode zugesichert (s. Beilage), allein der alte Mann überlebte Mozart, und damit wurde auch diese Aussicht zu Wasser[3].

[1] Alles Authentische über Mozarts Aufenthalt in Berlin stellt Friedländer MMG I 4, 1897 zusammen. [2] Mosel, Salieri S. 132. [3] Die Behauptung, Mozart habe die Hofmannsche Stelle nach seiner Rückkehr aus Prag (September 1791, Niemetschek S. 36) oder gar auf seinem Totenbett erhalten, wird von Jahn (I[4] 814) aktenmäßig widerlegt. Hofmann starb erst 1793 und sein Nachfolger wurde Joh. Georg Albrechtsberger.

So blieb Mozart, wie alle großstädtischen Musiker, deren feste Anstellung für ihren Lebensunterhalt nicht ausreichte, auf Unterricht und Konzerte als Haupteinnahmequellen angewiesen. Daß er zum Unterrichten weder besondere Lust noch besonderes Talent hatte, wissen wir. Auch in Wien hat er diese Tätigkeit stets als ein notwendiges Übel betrachtet und ist darum auch nie ein „gesuchter" Lehrer geworden. Erst als die Not bei ihm aufs Höchste stieg, machte er verzweifelte Anstrengungen, mehr Schüler zu bekommen[1]. Besonders stieß ihn das Geschäftsmäßige des Unterrichts ab; er war nur da richtig bei der Sache, wo sich auch ein persönliches Band mit dem Schüler anspann, wie bei Frau von Trattner[2] oder bei der Schwester seines Freundes Gottfried von Jacquin, Franziska (der späteren Frau von Lagusius), über die er dem Freunde am 15. Jan. 1787 von Prag schreibt[3]:

Ihrer Frl. Schwester der Sigra. Dini mini niri küsse ich 100000 mal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu seyn — doch diese Ermahnung ist unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt welche so fleißig und so viel Eifer gezeigt hätte wie eben sie — und in der That, ich freue mich recht sehr wieder darauf, ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben.

Für diese treffliche Klavierspielerin soll Mozart das Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche (K.-V. 498, S. XVII. 7) geschrieben haben (5. Aug. 1786)[4]. Auch die große vierhändige C dur-Sonate (K.-V. 521, S. XIX. 5) schickte er ihr nach ihrer Vollendung (29. Mai 1787) mit der Bitte, sich gleich darüber zu machen, „denn sie seye etwas schwer"[5]. Auch die Tochter des Salzburger Agenten Ployer, Babette, gehörte zu seinen bedeutenderen Klavierschülerinnen. Für sie komponierte er die Konzerte in Es dur (K.-V. 449, S. XVI. 14, 9. Febr. 1784)[6] und G dur (K.-V. 453, S. XVI. 17, 12. April 1784) und berichtet darüber dem Vater am 9. Juni 1784[7]:

Morgen wird bey Hrn. Agenten Ployer zu Döbling auf dem Lande Academie seyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Conzert ex G, ich

[1] Brief an Puchberg vom 17. Mai 1790 (B II 315): „Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen — suchen Sie es auszustreuen, daß ich Lectionen annehme." [2] S. o. S. 891. [3] B II 275. [4] Car. Pichler, Denkwürdigkeiten I 180. Der Name „Kegelstatt-Trio" rührt daher, daß es beim Kegeln geschrieben sein soll; die Anekdote ist mit großer Vorsicht aufzunehmen. [5] B II 278. [6] Brief vom 26. Mai 1784 (B II 255): „Das ist ein Concert von ganz besonderer Art und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben." [7] B II 258.

das Quintett [mit Blasinstrumenten in Es dur, K.-V. 452], und wir beyde dann die große Sonate auf zwey Claviere spielen werden. Ich werde den Paisiello mit dem Wagen abholen, um ihn meine Composition und meine Schülerin hören zu lassen.

Von Mozarts adligen Schülerinnen und von Josepha Aurnhammer, die er mit gutem Humor unterrichtete, war schon die Rede; daß es überhaupt meist Damen waren, erklärt sich aus dem Umstand, daß das weibliche Geschlecht im damaligen vornehmen Wien dank seinem musikalischen Eifer und Geschmack überhaupt den Ton angab[1]. Aber auch an männlichen Schülern fehlte es Mozart nicht. Der berühmte Arzt Dr. Joseph Frank, der nebenbei ein großer Musikfreund war[2], nahm 1790 zwölf Stunden bei ihm und berichtet darüber höchst anschaulich[3]:

Ich fand Mozart, einen kleinen Mann mit dickem Kopf und fleischigen Händen, welcher mich ziemlich kalt aufnahm. Nun, sagte er, spielen Sie mir etwas vor. Ich spielte ihm eine Phantasie von seiner Composition. Nicht übel, sagte er zu meinem großen Erstaunen, jetzt werde ich sie Ihnen hören lassen. Welch Wunder! Unter seinen Fingern wurde das Clavier ein ganz anderes Instrument. Er hatte es durch ein zweites Clavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente[4]. Mozart machte alsdann einige Bemerkungen über die Art, wie ich seine Phantasie ausführen sollte. Ich hatte das Glück, ihn zu verstehen. — Spielen sie noch andere Stücke von meiner Composition? — Ja, mein Herr, erwiderte ich; Ihre Variationen über das Thema: Unser dummer Pöbel meint, und eine Sonate mit Begleitung einer Violine und des Violoncello. — Gut, ich werde Ihnen dies Stück vorspielen; Sie werden mehr Nutzen haben, wenn Sie mich hören, als wenn Sie selbst spielen.

Diese charakteristische anfängliche Zugeknöpftheit Mozarts hat bekanntlich auch der junge Beethoven erfahren; Franks Bericht ist aber auch deshalb wichtig, weil er den großen Wert bezeugt, den Mozart beim Unterricht auf das lebendige Vorbild des Lehrers legte. Das bestimmte ihn, einzelne Schüler, dem alten Verhältnis zwischen Meister und Lehrlingen entsprechend, sogar ganz in sein Haus aufzunehmen, so besonders den bedeutendsten unter allen, den jungen Joh. Nepomuk

[1] K. N[issen] Briefe I 292. G. Forster, Sämtl. Schr. VII 268 f. Meyer, L. Schröder I 360. Schink, Dramaturg. Monate II 542 f. [2] Briefw. Carl Augusts mit Göthe I 302 f. [3] Prutz, Deutsches Museum II 27 f. [4] L. Mozart schrieb seiner Tochter von Wien (12. März 1785): „Er hat ein großes Fortepiano Pedale machen lassen, das unterm Flügel steht, um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist, alle Freytage auf die Mehlgrube getragen wird, und auch zum Grafen Zichy und Fürst Kaunitz getragen wurde." (B IV 303).

Hummel (geb. 14. Nov. 1778). Er war 1785 mit seinem Vater, der 1786 Kapellmeister bei Schikaneder wurde, nach Wien gekommen und hatte schon als siebenjähriger Knabe durch sein Klavierspiel das größte Aufsehen erregt. Mozarts Schüler Freystädter brachte ihn 1787 zu Mozart. Er spielte ihm zunächst einige seiner leichteren Sonaten vor, an denen Mozart nur das zu rasche Tempo tadelte, darauf folgte der auswendige Vortrag eines seiner neuesten Konzerte[1]. Daraufhin nahm ihn Mozart in sein Haus auf. Wie weit er hier geregelte, sozusagen offizielle Unterrichtsstunden erhielt, wissen wir nicht, jedenfalls aber blieb er, was viel mehr besagen will, zwei Jahre lang im engsten menschlichen und künstlerischen Verkehr mit seinem großen Lehrer, dem er bald alle Neuheiten auf dem Gebiet der Klaviermusik, die ins Haus kamen, vorspielen mußte[2]. Überhaupt ließ sich Mozart bei der Erziehung seiner Schüler gerne gehen. Freystädter erhielt seine Unterweisung sehr häufig an einem Nebentisch während des Kegelspiels[3], Attwood wurde gelegentlich statt des Unterrichts zu einer Partie Billard aufgefordert[4], Hummel aber durfte den Lehrer sogar in Gesellschaften, selbst an den Hof begleiten und dabei allein und mit ihm zusammen vierhändig spielen, wobei Mozart erklärte, der Knabe würde ihm als Klavierspieler bald den Rang ablaufen. Kein Wunder, daß Hummel zeitlebens mit innigster Verehrung an seinem Lehrer hing. Erst im November 1788 verließ er ihn, um mit seinem Vater eine Kunstreise anzutreten.

Außer im Klavierspiel unterrichtete Mozart auf Wunsch auch in der Theorie. Dem Unterricht einer Base des Abtes Stadler verdanken wir ein jetzt auf der Wiener Hofbibliothek befindliches Heft aus dem Jahre 1784, das uns einen Einblick in den Lehrgang tun läßt. Darnach bekam die Schülerin vom Lehrer einen Baß oder eine Melodie, die sie mehrstimmig auszusetzen hatte, darauf hat Mozart den Satz schriftlich verbessert und die begangenen Fehler italienisch oder deutsch mit kurzen Bemerkungen charakterisiert, wobei auch seine Lust an scherzhaften Wendungen zum Ausdruck kommt[5]. Selbstverständlich sind

[1] Allg. Wiener Musikztg. 1842, S. 489. Seidel, Handschr. Notiz. [2] Hierher gehört die auch von Jahn (I[4] 817) wiederholte Erzählung von Holmes (S. 258 f.), wonach sich Mozart noch spät abends nach einer Gesellschaft von dem auf einem Stuhl eingeschlafenen „Hans" ein neues Stück vorspielen ließ. [3] Allg. Wiener Musikz. a. a. O. [4] Holmes S. 259. Fétis, Curiosités S. 212 f. [5] So z. B.: »Ho l'onore di dirla, che lei ha fatta la scioccagine (da par Suo) di far due ottave

sie rein satztechnischer Natur. Aus derartigen Heften, von denen auch Zelter eines in Wien sah (vielleicht das erwähnte)[1], ist dann später eine „kurzgefaßte Generalbaßschule" unter Mozarts Namen gedruckt und mehrfach aufgelegt worden[2]. Bei Vorgerückteren verfuhr er natürlich anders. Ein Heft Kompositionen von Attwood, das ihm dieser zur Durchsicht vorgelegt hatte, hat er vollständig durchkorrigiert und ganze Stellen mit dem Vermerk „das hätte ich nicht so gemacht" neu geschrieben[3]. Dem Tenoristen Kelly aber, dem sein Liedertalent den Gedanken eingab, ernstere kontrapunktische Studien zu treiben, erwiderte Mozart:

„Hätten Sie in Neapel zur rechten Zeit Contrapunkt studirt, so hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an Ihre Ausbildung als Sänger zu denken haben, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie, daß halbes Wissen ein gefährlich Ding ist. Sie haben ein hübsches Talent, Melodien zu erfinden; mit ein wenig Theorie würden Sie dasselbe verderben, während Sie überall Musiker finden, die Ihnen etwas nachhelfen können. Melodie ist das Wesen der Musik. Wer Melodien erfindet, den vergleiche ich mit einem edlen Racepferd, einen bloßen Contrapunktisten mit einem gemietheten Postgaul. Darum lassen Sie es gut sein und denken Sie an das italiänische Sprichwort chi sa più, meno sa[4]."

Mehr Befriedigung und weit mehr Erfolge bereitete Mozart sein Auftreten als Virtuose in Konzerten, und hier hat ihn sein erstes Urteil über Wien als das „Clavierland" auch wirklich nicht getäuscht.

Die gegebene Zeit für die Konzerte war die Fastenzeit, wo die Theater geschlossen waren, und zwar fanden die „Akademien", zu denen meist durch Subskription eingeladen wurde, teils im Theater,

---

tra il 2do Violino ed il Basso«; oder: „Dieses e hier ist sehr gezwungen. Man merkt, daß es nur gesetzt worden ist, um nicht von einer Consonanz zur anderen in gerader Bewegung zu gehen — wie die schlechten Poeten öfters dem Reim zu Gefallen eine Dummheit schreiben. Von C bis D hätten Sie recht hübsch stufenweise durch lauter Terzausfüllungen gehen können." R. Lach, Denkschr. d. Ak. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl. Bd. 61, 1. Abt., 1918. [1] Briefw. mit Göthe III 57. Stadler (Verteidig. der Echtheit des Req. S. 13f.) sagt: „So oft ich diese Blätter durchgehe, erinnere ich mich an den großen Meister und freue mich daraus zu ersehen, wie er im Unterricht zu Werke ging." In der Wiener Zeitung 1796 S. 1038 bietet Jos. Haydenreich „ein noch unbekanntes geschriebenes Fundament zur Erlernung des Generalbasses von Mozart" für 4 fl. 30 kr. zum Verkauf aus. [2] Wien, bei Steiner u. Co. Später als „Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart" herausgegeben von J. G. Siegmeyer, Berlin 1822. [3] Holmes S. 316. [4] Kelly, Reminisc. I 228f.

teils in vornehmen Privathäuſern ſtatt[1]. Auch Mozart pflegte in den Faſten ein Konzert zu geben, das erſte Anfang 1782[2]; gleich darauf verband er ſich zu gemeinſamem Vorgehen mit dem Regensburger Phil. Jak. Martin, der mit Freund Bullinger im Jeſuitenſeminar zu München ſtudiert hatte, „ein recht guter junger Menſch, der ſich durch ſeine Muſique, durch ſeine ſchöne Schrift und überhaupt durch ſeine Geſchicklichkeit, guten Kopf und ſtarken Geiſt fortzubringen bemühet" (29. Mai 1782)[3]. Dieſer hatte einen Dilettantenmuſikverein, ein ſog. „wöchentliches Konzert", wie ſie noch damals ſehr beliebt waren, begründet, das alle Freitage in der Mehlgrube zuſammentrat[4]. Er ſchreibt darüber dem Vater (8. Mai 1782)[5]:

Sie wiſſen wohl, daß es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar ſehr gute, ſowohl Frauenzimmer als Mannsperſonen; nur iſt es immer noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieſer Martin hat nun durch ein Decret vom Kayſer die Erlaubnis erhalten, und zwar mit Verſicherung ſeines höchſten Wohlgefallens, 12 Conzerte im Augarten zu geben und 4 große Nachtmuſiquen auf den ſchönſten Plätzen in der Stadt[6]. Das Abonnement für den ganzen Sommer iſt 2 Ducaten. Nun können Sie ſich leicht denken, daß wir genug Subſcribenten bekommen werden, um ſo mehr da ich mich darum annehme und damit aſſocieret bin. Ich ſetze den Fall, daß wir nur 100 Abonnenten haben, ſo hat (wenn auch die Unkoſten 200 fl. wären, welches aber ohnmöglich ſeyn kann) doch jeder 300 fl.

---

[1] Nicolai, Reiſe IV 552. C. Pichler, Denkw. I 127 f. [2] S. o. S. 891. [3] B II 171. [4] Nicolai berichtet (Reiſe IV S. 552 f.) von der Ankündigung dieſes großen Dilettantenkonzerts und hält ſich nicht wenig über deren § 6 auf: „In den Nebenzimmern werden Spieltiſche für alle Arten Commerceſpiele bereit gehalten, für deren jeden à discretion Spielgeld erlegt wird, ſowie auch die Geſellſchaft mit allen Arten von Erfriſchungen auf Begehren bedient werden wird." Er verſichert, in Privatkonzerten wahrer Liebhaber, denen er in Wien beigewohnt habe, ſei es nicht ſo geweſen. Vgl. Pohl, Haydn II, S. 148 ff. Hanslick, Concertw. in Wien S. 69 f. [5] B II 169. [6] Wien. Ztg. 1782 Nr. 44. K. R[isbeck], Briefe I S. 276 f.: „Eins der ſchönſten Schauſpiele für mich waren in den letzten Sommernächten die ſogenannten Limonadehütten. Man ſchlägt auf den größeren Plätzen der Stadt große Zelte auf, worin zur Nachtzeit Limonade geſchenkt wird. Einige hundert Stühle ſtehen oft darum her und ſind mit Damen und Herren beſetzt. In einer kleinen Entfernung ſteht eine ſtarke Bande Muſikanten, und die große Stille, welche die zahlreichſte Verſammlung hier zu beobachten pflegt, thut alsdann eine unbeſchreiblich gute Wirkung. Die vortreffliche Muſik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Geſellſchaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen beſonderen Reiz." Jahrbuch der Tonk. 1796, S. 78. Vgl. S. 152.

Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten und die Trompeten und Pauken ausgenommen.

Den an Stelle der alten Favorite in der Leopoldvorstadt angelegten kaiserlichen Augarten ließ Joseph II. in Stand setzen und öffnete ihn 1775 dem Publikum zu freier Benutzung mit der bekannten Inschrift über dem Tor: Allen Menschen gewidmeter öffentlicher Belustigungsort von ihrem Schätzer[1]. Das Hauptgebäude wurde einem Wirt überlassen; für sich baute der Kaiser ein kleines, einfaches, mit einer hölzernen Planke umgebenes Haus, worin er mitunter einige Tage zubrachte, wie er sich überhaupt gerne dort zwanglos unter die spazierende Menge mischte. Sonntags, besonders nachmittags, fand sich damals die schöne Welt Wiens dort zahlreich ein[2], das Unternehmen versprach also guten Erfolg. Es waren Promenadenkonzerte, wie wir sie ja auch aus Händels Londoner Tätigkeit kennen. Mozart setzte alsbald seine ganze Kraft dafür ein (25. Mai 1782)[3]:

Morgen ist unsere erste Musique im Augarten. Um halb 9 Uhr kömmt der Martin mit einer Kutsche, da haben wir noch 6 Visiten zu machen, denn um 11 Uhr muß ich damit fertig seyn, weil ich zur Rumbeck muß; dann speise ich bey der Gräfin Thun — NB. in ihrem Garten. Abends ist dann die Probe von der Musique. Es wird eine Sinfonie von van Swieten und von mir gemacht, eine Dilettantin Mlle. Berger wird singen; ein Knabe, mit Namen Türk[4], wird ein Violinconcert und die Frl. v. Aurnhammer und ich werden das Duett-Concert in Es spielen.

Dies erste Konzert war denn auch gut besucht, der Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenstein, Baron van Swieten und viele andere Liebhaber waren zugegen; nachher erfahren wir nichts mehr von dieser Unternehmung, die wohl nicht so glänzend ausfiel wie anfangs gehofft wurde[5].

In der Fastenzeit 1783 wirkte Mozart zunächst am 11. März in einem Konzert seiner Schwägerin Aloysia Lange mit. Er führte seine Pariser Sinfonie vom Concert spirituel auf, dann sang sie seine

[1] Hormayr, Wien V 1, 41, 50. [2] Nicolai, Reise III 12 ff. [3] B II 170. [4] Über Franz Türke vgl. Jahrb. d. Tonk. 1796, S. 63. [5] Noch 1791 kündigte Martin, »Directeur des Concerts d'amateurs«, seine großen musikalischen Akademien im k. k. Augarten, im Prater und am Hof in ziemlich kläglicher Weise an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 45 Anh.). Später wurden sie unter der Leitung des Vizepräs. v. Keeß fortgesetzt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 74. AMZ III 46), aber mit weit weniger Erfolg, s. Hanslick S. 71.

Arie Non sò d'onde viene mit neuen Variationen in der Singſtimme — welche Erinnerungen mögen dabei in ihm wach geworden ſein! „Gluck hatte die Loge neben der Langiſchen", berichtet er dem Vater (12. März 1783)[1], „worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speiſen ein." Außerdem ſpielte er ſelbſt ein Konzert ſeiner eigenen Kompoſition. „Das Theater war ſehr voll und ich wurde auf eine ſo ſchöne Art von dem hieſigen Publikum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. — Ich war ſchon weg; man hörte aber nicht auf zu klatſchen, und ich mußte das Rondeau repetieren — es war ein ordentlicher Platzregen." Daher waren denn auch in ſeiner eigenen Akademie am 22. März alle Logen beſetzt und das Theater „hätte ohnmöglich völler ſeyn können". Er teilt ſeinem Vater das Programm dieſes Konzerts mit:

1. Die Haffner-Sinfonie, welche im Sommer vorher komponiert war (S. 738 f.).
2. Arie aus Idomeneo Se il padre perdei (vgl. S. 851 f.), geſungen von Mad. Lange.
3. Das dritte Subſkriptionskonzert, damals eben herausgegeben, in Cdur (K.-V. 415, S. XVI. 13).
4. Die „Scena für die Baumgarten", geſungen von Adamberger (S. 777).
5. Die kleine Konzertant-Sinfonie der letzten Finalmuſik (S. 810 f.).
6. Das „hier beliebte Concert ex D" (K.-V. 175, 382).
7. Scena Parto, m'affretto aus dem Lucio Silla (16), geſungen von Mlle. Teyber.
8. Freie Phantaſie von Mozart, die er, „weil der Kayſer da war", mit einer kleinen Fuge anfing (S. 783), darauf variirte er eine Arie aus der Oper Der eingebildete Philoſoph von Paiſiello (Salve tu domine), und als er durch den rauſchenden Beifall genötigt wurde noch einmal zu ſpielen, wählte er die Arie Unſer dummer Pöbel meint aus Glucks Pilgrimmen von Mekka zum Thema ſeiner Variationen.
9. Ein neues Rondo, komponiert für Mad. Lange und von ihr vorgetragen (K.-V. 416, S. VI. 24).
10. Der letzte Satz der erſten Sinfonie.

Das Programm iſt typiſch für das Konzert eines damaligen Künſtlers. Der Virtuoſe muß dem Komponiſten die Wege ebnen

[1] B II 216.

und das Glanzstück des Ganzen ist die freie Phantasie, die niemals fehlen durfte. Auch das Zerreißen einer Sinfonie (Nr. 1 und 10) war damals und noch auf lange Zeit hinaus nichts Außergewöhnliches. „Das liebste war mir", berichtet Mozart dem Vater (29. März 1783)[1], „daß Sr. Maj. der Kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beyfall er mir gegeben. Es ist schon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er ins Theater kömmt, zur Cassa schickt, sonst hätte ich mir mit allem Recht mehr [als 25 Dukaten] versprechen dürfen, denn seine Zufriedenheit war ohne Grenzen." Er konnte allerdings auch so mit der Einnahme zufrieden sein: sie betrug nach einem gleichzeitigen Bericht etwa 1600 Fl.[2] Jenes Cdurkonzert wiederholte er bald darauf in einer Akademie der Mlle. Teyber; als auch hier das Schlußrondo Dacapo verlangt wurde, überraschte er statt dessen das Publikum mit einer freien Phantasie und erntete rauschenden Beifall; auch der Kaiser ging erst fort, als er das Klavier verließ[3].

1784 beabsichtigte Mozart in der Fastenzeit außer zwei Akademien, die im Theater stattfanden, noch sechs Subskriptionskonzerte zu geben, in denen er seinen Idomeneo aufzuführen gedachte; da jedoch der Klaviervirtuose G. F. Richter Samstagskonzerte angekündigt hatte, auf die der Adel nur subskribieren wollte, wenn Mozart darin spiele, so versprach er ihm, dreimal aufzutreten, und eröffnete dann nur auf drei eigene Konzerte zu 6 Fl. eine Subskription; sie fanden an den drei letzten Mittwochen in den Fasten (17., 24. und 31. März) in dem schönen Saal des Buchhändlers Trattner am Graben statt[4]. Die Liste der Subskribenten teilte er dem Vater mit, sie zählte 174 Namen[5],

---

[1] B II 218. [2] Cramer, Magaz. d. Musik I S. 578: „Heute gab der berühmte Chevalier Mozart eine musikalische Academie zu seinem Antheil im Nationaltheater, in welcher Stücke von seiner ohnehin sehr beliebten Composition aufgeführt wurden. Die Academie war mit außerordentlich starkem Zuspruch beehrt und die zween neuen Concerte und übrigen Fantasieen, die Hr. M. auf dem Fortepiano spielte, wurden mit dem lautesten Beifall aufgenommen. Unser Monarch, der die ganze Academie gegen seine Gewohnheit mit seiner Gegenwart beehrte, und das ganze Publikum ertheilten demselben so einstimmig Beifall, daß man hier kein Beispiel davon weiß. Die Einnahme dieser Academie wird im Ganzen auf 1600 fl. geschätzt." [3] B II 221. [4] Nicolai, Reise II 636 f. [5] Auf dieser stattlichen Liste finden sich nicht nur die Namen von Mozarts bekannten Gönnern, Gräfin Thun, Baronin Waldstädten, Graf Zichy, van Swieten, sondern auch der Herzog von Württemberg, Prinz von Mecklenburg,

30 mehr als seine Mitbewerber Richter und Fisher, der Mann der Sängerin Storace[1], zusammen hatten. Auch diese Konzerte, denen wir unter anderem die am 15. und 22. März entstandenen Konzerte in B- und D dur (K.-V. 450, 451, S. XVI. 15, 16) verdanken, brachten ihm den reichsten künstlerischen und finanziellen Erfolg[2], und dasselbe war bei den beiden im Theater gegebenen Akademien der Fall, von denen die erste einer Opernvorstellung beim Fürsten Louis Liechtenstein halber vom 21. März auf den 1. April verschoben werden mußte[3]. Sie brachte u. a. die erste Aufführung des Klavierquintetts mit Bläsern in Es dur (K.-V. 452, S. XVII. 1)[4], das besonderen Beifall erhielt; „ich selbst halte es für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. — — Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können; — und wie schön es ausgeführt wurde! Übrigens bin ich (die Wahrheit zu gestehen) auf die Letzt hin müde geworden vor lauter Spielen — und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden"[5].

1785 meldete L. Mozart am 22. Januar seiner Tochter[6]: „Diesen Augenblick erhalte zehn Zeilen von Deinem Bruder, wo er schreibt, daß sein erstes Subskriptionskonzert den 11. Februar anfängt und alle Freytage continuiert". Er selbst konnte es diesmal ermöglichen, dem ersten Konzert anzuwohnen, das mit mehr als 150 Subskribenten zu drei Dukaten auf der Mehlgrube stattfand; er schreibt am 14. Februar darüber an Marianne[7]: „Das Konzert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich. Außer den Sinfonien sang eine Sängerin vom wälschen Theater zwei Arien, dann war ein neues vortreffliches Klavierkonzert vom Wolfgang [K.-V. 466, S. XVI. 20], wo der Kopist, da wir

die Fürsten E. Liechtenstein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg sind aufgezeichnet, ferner die berühmten Familien Bathiany, Dietrichstein, Erdödy, Esterhazy, Harrach, Herberstein, Keglewicz, Nostiz, Palffy, Schaffgotsch, Stahremberg, Waldstein u. a. in ihren verschiedenen Vertretern, die Gesandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark, dann die Familien der hohen Finanz Fries, Henikstein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, Wetzlar, hohe Staatsbeamte und Gelehrte wie Isdenczy, Bedekovich, Nevery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels — es war wirklich die erlesenste Gesellschaft Wiens. [1] Kelly, Rem. I 231 f. Pohl, Mozart in London S. 169 f. [2] Vgl. B II 248 ff. [3] B II 249. [4] Das Programm bei Pohl, Haydn II 145. [5] B II 250 f. [6] B IV 297. [7] B IV 299.

ankamen, noch daran abschrieb und Dein Bruder das Rondo noch nicht einmal durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte". Es war das Dmollkonzert, bekanntlich eine der bedeutendsten Schöpfungen Mozarts auf diesem Gebiete. Auch die zweite Akademie auf der Mehlgrube „war herrlich"[1], und als Wolfgang noch eine dritte zu seinem Vorteil im Theater gab, für die das Cdurkonzert (K.-V. 467, S. XVI. 21) am 9. März 1785 geschrieben war, betrug die Einnahme 559 Fl., was Leopold in Anbetracht des häufigen Auftretens seines Sohnes mit stolzer Genugtuung erfüllte[2]. Denn Wolfgang spielte außerdem noch in dem Konzert der Sängerin Laschi am 12. Februar ein Klavierkonzert, das er für die blinde Klavierspielerin Mar. Ther. Paradies und ihr Pariser Auftreten gemacht hatte (wohl K.-V. 456, S. XVI. 18, komponiert am 30. September 1784). „Als Dein Bruder wegging", erzählt L. Mozart[3], „machte ihm der Kaiser mit dem Hut in der Hand ein Kompliment hinab und schrie: Bravo Mozart! Als er herauskam zum Spielen, wurde ihm ohnehin zugeklatscht".

Auch 1786 veranstaltete er drei Akademien mit 120 Subskribenten[4], denen wir abermals drei neue Klavierkonzerte, in Esdur (K.-V. 482, S. XVI. 22) vom 26. Dezember 1785, in Adur (K.-V. 488, S. XVI. 23) vom 2. März 1786, und in Cmoll (K.-V. 491, S. XVI. 24) vom 24. März 1786 verdanken. Das Andante des Cmollkonzerts mußte er in der Akademie am 7. April, der letzten, die im Theater stattfand[5], wiederholen. Im selben Jahre gab er aber auch während der Adventszeit vier Akademien im Kasino, für die er ein neues Konzert in Cdur (K.-V. 503, S. XVI. 25) am 4. Dezember komponierte. Im Januar 1787 folgte dann die Reise nach Prag, wo Mozart ebenfalls, auf allgemeinen Wunsch, im Operntheater eine große Akademie gab. Der Beifall des übervollen Hauses kannte, als Mozart zum Schlusse frei phantasierte, keine Grenzen; dreimal wurde er wieder ans Klavier gerufen, und denselben Erfolg hatte ein zweites Konzert. Die Sängerin Storace berichtete L. Mozart, sein Sohn habe in Prag 1000 Fl. gewonnen[6].

Über den künstlerischen und materiellen Ertrag dieser Virtuosentätigkeit konnte sich Mozart also gewiß nicht beklagen. Ein Vergleich mit den Sängerhonoraren ist nicht am Platze, da diese von jeher

[1] B IV 303. [2] B IV 302. [3] B IV 300. [4] B IV 310. [5] Wiener Zeitung 1786, Nr. 28 Anh. [6] B IV 312.

weit höher waren[1]. Man merkt aber auch ihm ſelbſt die große Freude und Befriedigung an, die ihm ſeine Akademien bereiteten. Hätten wir ſeine Briefe nicht, die für jene Gelegenheiten geſchriebenen Konzerte würden es zur Genüge bezeugen, denn ſie ſind durchweg Erzeugniſſe hochgemuten Seelenlebens und geſegnetſter Schaffensfreude, Werke, in denen ein gutes Stück ſeiner reifſten Kunſt ſteckt. Allerdings iſt zu ihrem Verſtändnis die Kenntnis des Publikums, für das ſie beſtimmt ſind, unbedingt nötig. Es umfaßte nicht wie das heutige alle Schichten der Geſellſchaft, ſondern nur die oberſten, den Adel und die höchſten Klaſſen des Bürgertums, die gerade damals, im joſephiniſchen Wien, es in der Muſikpflege dem Adel gleichzutun ſtrebten. Es war alſo nur ein beſchränkter Ausſchnitt aus der großen Maſſe des muſikempfänglichen Publikums, zu dem Mozart hier ſprach, ein Ausſchnitt zudem, deſſen Kunſtgeſchmack zwar durch eine alte, ariſtokratiſche Kultur außerordentlich verfeinert, aber doch in beſtimmte Grenzen gebannt war. Das hat auch dieſen Konzerten ihren eigentümlichen Stempel aufgedrückt: ſie ſind mit die feinſte und geiſtvollſte Geſellſchaftsmuſik, die wir haben. Neben dieſen öffentlichen Akademien trat Mozart noch in einer großen Anzahl von Privatkonzerten des Adels auf, die gleichfalls während des Winters in der Faſtenzeit ſtattfanden. Von dieſer häuslichen Muſikpflege des öſterreichiſchen Adels iſt ſchon öfter die Rede geweſen. Sie umfaßte nicht allein Inſtrumental-, ſondern auch dramatiſche Muſik. Eine Oper beim Fürſten L. Liechtenſtein erwähnt Mozart ſelbſt[2], ſein Idomeneo wurde 1786 auf dem vor dem Burgtor gelegenen Privattheater des Fürſten Auersperg aufgeführt[3], auf dem ſchon 1782 dem Großfürſten Paul zu Ehren eine italieniſche Oper[4], ſowie Glucks Alceſte mit der Gräfin Hatzfeld[5] in der Titelrolle gegeben worden war[6]. Eine ganz gewöhnliche Erſcheinung aber waren die Privatkapellen des Adels, die vom vollbeſetzten Orcheſter, wie beim Fürſten Eſterhazy oder beim

[1] Die Sängerinnen Storace und Coltellini bezogen außer freier Wohnung und Equipage 1000 Dukaten Gehalt, wozu Benefize, Akademien und bedeutende Nebeneinnahmen hinzukamen; der Sänger Marcheſi erhielt für ſechs Vorſtellungen 600 Dukaten und einen koſtbaren Ring (Müller, Abſchied S. 8). [2] S. o. S. 1014. [3] S. Beilage. [4] Wiener Ztg. 1782, Nr. 82. [5] Jahrb. f. Tonk. 1796, 25. [6] Kelly, Rem. I 201. Eine Aufführung des Axur Jahrb. f. Tonk. 1796, 38. Auch Mozarts Schlußchor zu Sartis »Gelosie villane« (20. April 1791, K.-V. 615) iſt „für Dilettanti" geſchrieben.

Prinzen von Hildburghausen[1], bis zur Harmoniemusik für Tafel- und Serenadenzwecke[2] und zum einfachen Streichquartett reichten. Diese Institute haben auch der Komposition ganz wesentlich ihren Stempel aufgedrückt. Denn sie entwickelten einen ungeheuren Bedarf an neuen Werken, dem die Komponisten auch gleich mit einem halben oder ganzen Dutzend der bestellten Kompositionen zu genügen suchten, setzten doch die Besteller ihre besondere Ehre darein, Werke zu besitzen, an denen der Hauptreiz eben der war, daß sie kein anderer Standesgenosse hatte. Die Komponisten waren dadurch zu einer für heutige Begriffe geradezu märchenhaften Fruchtbarkeit gezwungen. Natürlich lief dabei viel leichte und handwerksmäßige Arbeit mit unter, aber gerade Mozarts Klavierkonzerte zeigen, welch frische Lebensquellen auf der andern Seite für ihre Phantasie aufsprangen. Mit dem Komponisten ging aber auch bei diesen Veranstaltungen der Virtuose stets Hand in Hand; man setzte seine Ehre darein, die jeweils berühmtesten Virtuosen bei sich zu hören. Kein Wunder, daß bei dieser Art des Musikbetriebes die Musik in den laufenden Ausgaben der Aristokraten einen gewaltigen Posten darstellte und manchen davon in gefährliche finanzielle Krisen stürzte.

Mozart war schon im Winter 1782 bei dem russischen Gesandten Fürsten Gallizin für alle Konzerte engagiert; er wurde „allzeit mit seiner Equipage abgeholt und nach Haus geführt und dort auf die nobelste Art von der Welt tractiert" (21. Dezember 1782)[3]; dazu kamen im nächsten Winter die Hauskonzerte bei den Grafen Johann Esterhazy, Zichy u. a. Vom 26. Februar bis 3. April 1784 spielte er außer in seinen fünf eigenen und den drei Richterschen Akademien fünfmal bei Gallizin und neunmal bei Esterhazy — „ich glaube nicht, daß ich auf diese Art aus der Übung kommen kann"[4]. Häufig nahm er dabei seinen eigenen Flügel mit[5], der nach L. Mozarts Bericht[6] zwischen dem 11. Februar und dem 12. März wenigstens zwölfmal ins Theater oder anderswohin getragen wurde. Bestimmte Honorarsätze für diese Leistungen sind uns nicht überliefert, indessen pflegte der

[1] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 23. Der böhmische Adel verwandte häufig Hausbediente in seinen Kapellen, vgl. Gyrowetz, Selbstbiogr. (Einstein) S. 9. [2] S. o. S. 505. [3] B II 200. [4] B II 249 f. [5] Mozarts Konzertflügel ist jetzt in Salzburg im Mozarteum, ein kleines Instrument von Anton Walter, in einem Kasten von Nußbaumholz, mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten. Es hält fünf Oktaven, ist leicht im Anschlag und ziemlich stark im Ton. [6] B IV 303.

hohe Adel hervorragende Künstler ausgezeichnet zu belohnen, wie überhaupt der Ton in diesen Zirkeln bei aller Vornehmheit doch äußerst warm und zwanglos war. Gastgeber wie Hieronymus von Colloredo waren seltene Ausnahmen, und die Künstler haben diese wohlwollende und verständnisvolle Art auch stets rückhaltslos anerkannt. Auch Mozart hat sich in diesen Salons durchaus wohl gefühlt; er verkehrte darin mit dem ihm angeborenen, sicheren Taktgefühl und entfaltete sein ganzes liebenswürdiges und ritterliches Wesen, nicht minder aber auch sein starkes künstlerisches Selbstbewußtsein, ohne es jedoch, wie später Beethoven, seine vornehme Umgebung demonstrativ fühlen zu lassen. Es war darum kein Wunder, daß er zu einzelnen Edelleuten, wie das übrigens auch bei andern Musikern der Fall war, in ein näheres Freundschaftsverhältnis trat, so namentlich zu dem Fürsten Karl Lichnowsky und dem Grafen August Hatzfeld, einem vorzüglichen Quartettgeiger, der ihm seine Quartette besonders zu Dank spielte[1]; für ihn hat er auch die Arie mit obligater Violine zum Idomeneo nachkomponiert[2]. Allgemein rühmte man nach seinem 1787 in Bonn erfolgten Tode seine außerordentlichen Charaktereigenschaften, und auch Mozart schreibt dem Vater am 4. April 1787[3]:

Ich habe Ihnen schon über diesen Punkt [Tod und Sterben] bey Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebsten, besten Freundes Grafen v. Hatzfeld meine Denkungsart erklärt. Er war eben 31 Jahre alt, wie ich; ich bedaure ihn nicht, wohl aber herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich.

Endlich hielt Mozart auch in seiner Wohnung jederzeit Sonntags Vormittags Aufführungen, und zwar nicht bloß für seine Freunde, sondern auch gegen Bezahlung. Zu den regelmäßigen Besuchern zählte Kelly[4]; sie fanden noch in den letzten Lebensjahren Mozarts statt, gleichwie er auch in den vornehmen Privatkonzerten noch später mitwirkte[5]. Dagegen erfahren wir von 1787 an nichts mehr von eigenen Akademien, und auch die glänzende Reihe von Klavierkonzerten erlebte nur noch zwei Nachzügler, das Konzert in Ddur (K.-V. 537, S. XVI. 26), komponiert am 24. Februar 1788[6], und

[1] Cramer, Magazin II 1380 ff. [2] S. Beilage. [3] B II 277. [4] Remin. I 226. [5] So am 10. Februar 1788 beim venezianischen Gesandten, Pohl, Haydn II 146. [6] Wir wissen nur, daß Mozart dieses Konzert in Dresden am 14. April 1789 gespielt hat, vgl. B II 294.

in B dur (K.-V. 595, S. XVI. 27), komponiert am 5. Januar 1791 und von Mozart am 4. März in dem Konzert des Klarinettisten Beer vorgetragen, dem letzten Konzert in Wien, in dem er öffentlich aufgetreten ist[1]. Die Komposition der drei großen Sinfonien im Sommer 1788 deutet auf die Absicht hin, Konzerte zu geben, was auch durch Briefe bestätigt wird[2], indes hören wir nichts von der Ausführung jenes Planes. Nach 1788 aber haben wir weder Sinfonien noch Konzerte mehr (mit jener einzigen Ausnahme), ein sicherer Beweis dafür, daß Mozart keine Akademien mehr veranstaltet hat[3]. Was war der Grund dieses plötzlichen Nachlassens, das Mozart seiner wichtigsten Einnahmequelle beraubte und dadurch eine der Hauptursachen des Elends seiner letzten Lebensjahre wurde? Daß das Wiener Publikum seiner mit einem Male satt geworden wäre, ist doch nicht wohl anzunehmen, hatte er doch als Virtuose und besonders auch als Komponist den Ton dieser Art vornehmer Konzertmusik bei aller Selbständigkeit geradezu glänzend getroffen. Aber er selbst begann vom Figaro an der alten Gesellschaftskunst mehr und mehr zu entwachsen. Der ungeheure Ausbruch seines Schöpfertums, der zu Figaro, Don Giovanni und den drei großen Sinfonien führte, entfremdete ihn jenem älteren Ideal mehr und mehr und schwächte auch seine innere Anteilnahme am öffentlichen Auftreten. Das Beste, was er in jenem Rahmen zu sagen gehabt hatte, hatte er in seinen Konzerten gesagt; jetzt führte ihn am Schluß seines Lebens der Flug seines Genius in ein neues Land, das nicht mehr vom Geschmacke einer einzigen, wenn auch noch so hoch gebildeten Gesellschaftsschicht, sondern allein vom Gewissen des Künstlers beherrscht wurde und an dessen Horizont bereits die Morgenröte Beethovenscher Kunst aufleuchtete. Kein Wunder, daß ihm hierin nur die wenigsten seiner bisherigen Zuhörer folgen konnten; selbst seine häuslichen Konzerte sanken jetzt in der allgemeinen Wertschätzung[4] mehr und mehr herab.

---

[1] Pohl S. 147. [2] B II 284, 285. [3] Pohl a. a. O., Hanslick, Konzertw. 124. [4] In dem erschütternden Briefe an Puchberg vom 12. Juli 1786 heißt es (B II 302): „Nur das muß ich Ihnen sagen, daß ich ohngeachtet meiner elenden Lage mich doch entschloß, bey mir Subscriptions-Academieen zu geben — —; aber auch dies gelinget mir nicht; — mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, daß ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!" Denselben Wunsch äußerte er an Puchberg im Mai 1790 (B II 313).

Die Haupteinnahmequelle der heutigen Komponisten, die Veröffentlichung der Werke durch den Stich und ihr Vertrieb durch den Handel, floß für Mozart noch ziemlich spärlich. Der Musikalienhandel war zwar damals in kräftigem Aufblühen, erreichte aber noch nicht entfernt seine heutige Bedeutung. Zu Mozarts Lebzeiten sind überhaupt nur die Werke bis op. 18 (K.-V. 451) gedruckt worden, und zwar mit Ausschluß der Lieder und Variationen; in der Hauptsache blieb es auch bei ihm noch beim alten Brauch des Abschreibens, wobei die Komponisten stets vor unberufenen Abschreibern auf der Hut sein mußten. Gerade bei dem lässigen Mozart kam es oft vor, daß seine Werke von fremden Händen hinter seinem Rücken abgeschrieben und verkauft wurden. Sogar unter seinen Augen boten Musikalienhändler wie Traeg, Lausch, Torricella u. a. in den Zeitungen Abschriften seiner Werke an. Nur bei seinen Klavierkonzerten wahrte er sich streng sein Besitzrecht; er wollte sie nicht von Jedem spielen lassen. Nur die drei ersten wollte er selbst veröffentlichen und gedachte zunächst Scheine gegen sechs Dukaten auszugeben [1], später bot er sie dem Publikum auf Subskription „schön kopiert und von ihm selbst übersehen" für vier Dukaten an [2]. Daran hielt er fest, auch als der Vater den Preis zu teuer fand (22. Januar 1783) [3]. Die späteren Konzerte hielt er dagegen zurück. Bezüglich der Konzerte des Jahres 1784, die er dem Vater zuschickte, schrieb er (26. Mai 1784) [4]: „Ich will gerne Geduld haben, bis ich sie wieder zurück erhalte, nur daß sie kein Mensch in die Hände bekömmt. Ich hätte erst heute für eines davon 24 Dukaten haben können; ich finde aber, daß es mir mehr Nutzen schafft, wenn ich sie noch ein Paar Jährchen bei mir behalte und dann erst durch den Stich bekannt mache." Auf Reisen nahm er daher nur die Orchesterstimmen mit und spielte selbst aus einer Klavierstimme, die nach dem Bericht von Rochlitz [5] außer dem bezifferten Baß nur die Hauptideen enthielt und die ganze Figuration nur andeutete; das alles ergänzte er aus seinem nie versagenden Gedächtnis. 1788 kündigte er Abschriften von drei Quintetten für vier Dukaten an [6].

Mögen auch die zahlreichen Kompositionen, die Mozart nach altem Brauche für seine Schüler und für Freunde und Bekannte schrieb,

[1] B II 202. [2] Wiener Ztg. 1783, Nr. 5 Anh. Die drei Konzerte (K.-V. 413—415) wurden dann in Wien als Oeuvre IV gedruckt. [3] B II 210. [4] B II 255 f. [5] AMZ I 113. [6] Wiener Ztg. 1788, Nr. 27 Anh.

häufig ohne Honorar geblieben sein, so wurde ihm von anderer Seite die bestellte Arbeit gut bezahlt, so die für Friedrich Wilhelm II. 1789 und 1790 geschriebenen Quartette (K.-V. 575, 589, 590), für die er eine kostbare goldene Dose mit 100 Friedrichsdor erhalten haben soll[1]. Für das Requiem wurden ihm 100 Dukaten vorausbezahlt, und auch bei anderen bestellten Arbeiten, wie den von van Swieten 1788 und 1789 veranlaßten Bearbeitungen Händelscher Oratorien, bei Widmungen u. dgl., mag ab und zu etwas für ihn herausgekommen sein. Aber das waren Zufallsgewinne, denen eine größere Zahl nicht bezahlter Arbeiten gegenüberstand. Was Mozart sich mitunter gefallen lassen mußte, mag eine von seiner Witwe berichtete Begebenheit anschaulich machen[2].

Bei einer der Sonntagsmusiken, die Mozart in seiner Wohnung gab, hatte sich ein polnischer Graf eingefunden, der über das damals neue (30. März 1784 komponierte) Klavierquintett mit Blasinstrumenten ganz entzückt war und Mozart ersuchte, ihm gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte zu schreiben, was dieser versprach. Kaum nach Hause gekommen, schickte der Graf Mozart hundert halbe Souverains'dor mit einem sehr verbindlichen Billett, worin er seine lebhaften Danksagungen für den soeben bei ihm gehabten Genuß wiederholte. Mozart, der nach dem Inhalt des Schreibens die übersandte Summe als ein großmütiges Geschenk ansah, dankte verbindlichst und schickte dem Grafen zur Erwiderung die Originalpartitur jenes Quintetts, das ihm so sehr gefallen — was er sonst nie zu tun pflegte —, rühmte auch mit großer Freude allenthalben den Edelmut desselben. Nach einem Jahre kam der Graf wieder zu Mozart und erkundigte sich nach dem Trio; Mozart entschuldigte sich, daß er sich noch nicht aufgelegt gefühlt habe, etwas des Grafen Würdiges zu komponieren. „So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen", erwiderte der Graf, „mir die hundert halben Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte." Mozart zahlte ihm die Summe zurück, der Graf aber behielt die Partitur des Quintetts, das bald darauf ohne Mozarts Zutun als Quartett für Klavier und Saiteninstrumente in Wien gestochen wurde. Gegen solche Leute und Handlungsweisen hatte Mozart keine Waffen als ein achselzuckendes: Der Lump!

Das war bei Mozarts Gutmütigkeit sicher nicht der einzige Fall seiner Art. Auch den Raubdrucken der Verleger mag er mit kleineren Modekompositionen, wie Variationen u. dgl., oft genug zum Opfer gefallen sein. Die größeren Werke aber gab er auf Subskription heraus,

[1] Neue Berliner Musikzeitung 1856, 35. [2] Nach Jahn I⁴ 833 f. Zuerst AMZ I 289, dann nach Prag verlegt und aus dem Französischen wiederholt AMZ VI 196.

was der gewöhnliche Weg war, oder ließ sie durch Torricella, Artaria und Hofmeister veröffentlichen. Artaria zahlte ihm für die Jos. Haydn gewidmeten Quartette 100 Dukaten, ein Honorar, das sonst nur für eine Oper gewährt wurde, und doppelt ansehnlich, weil es sich keineswegs um einen „gangbaren Artikel" handelte. Nissens Bericht, die beiden Klavierquartette in Gmoll und Esdur (K.-V. 478, 493) seien nur der Anfang einer mit Hofmeister verabredeten größeren Reihe gewesen [1], klingt sehr glaubhaft; der Verleger habe, weil die Stücke nicht gingen, das vorausbezahlte Honorar im Stich gelassen und auf die Fortsetzung der Reihe verzichtet. Auch diese Werke verlangten ja ein Publikum, wie es damals erst in der Bildung begriffen war. Rochlitzens Bericht von Hofmeisters Mahnung an Mozart: „Schreib populärer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen" und dessen Antwort: „Nun, so verdiene ich nichts mehr und hungere und scher' mich doch den Teufel drum" ist zwar der Form nach sicher eine zurechtgestutzte Trivialität [2], entspricht aber doch den tatsächlichen Verhältnissen. Das zeigt ein Brief Mozarts an Hofmeister vom 20. Nov. 1785 [3]:

Liebster Hofmeister! Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie, mir unterdessen mit etwas Gelde beyzustehen, da ich es in diesem Augenblick sehr notwendig habe; dann bitte ich Sie, sich Mühe zu geben, mir sobald als möglich das Bewußte zu verschaffen. — Verzeihen Sie daß ich Sie immer überläſtige; allein da Sie mich kennen und wissen, wie sehr es mir daran liegt, daß Ihre Sachen gut gehen möchten, so bin ich auch ganz überzeugt, daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, sondern mir eben so gern behülflich seyn werden als ich Ihnen.

Ein rühriger Verleger, der Kommerzienrat Hummel in Berlin, der behauptete, er könne es, obwohl selbst unmusikalisch, den eingesandten Kompositionen sofort ansehen, ob sie für ihn paßten, war auf Mozart schlecht zu sprechen und rühmte sich, ihm verschiedene Werke zurückgeschickt zu haben [4].

Was den Ertrag von Mozarts Opern anbetrifft, so ist Rochlitzens Bericht [5], Schikaneder habe ihm für die Zauberflöte nicht nur kein Honorar gezahlt, sondern obendrein gegen die Verabredung die Partitur hinter seinem Rücken verkauft, stark übertrieben; nach Seyfried [6] zahlte

[1] S. 633. [2] Für Freunde der Tonkunst I 3 90. [3] B II 267 f. Auf der Rückseite vermerkte Hofmeister: „Den 20. November 1785 mit 2 Dukaten", NZfM IX 164. [4] AMZ I 547. [5] AMZ I 83. Nissen S. 548 f. [6] NZfM XII 180.

er ihm 100 Dukaten und überließ den Reinertrag des Partiturenverkaufs der Witwe. Sehr wohl möglich ist dagegen, daß er sich durch Mozarts Tod von den Verbindlichkeiten gegen die Witwe befreit glaubte[1]. Das feststehende Honorar für eine Oper betrug nach altem italienischem Brauche auch in Wien 100 Dukaten, und soviel erhielt auch Mozart für die Entführung und den Figaro; Don Giovanni brachte ihm 225 fl., Così fan tutte 200 Dukaten. Bondini zahlte in Prag für den Don Giovanni ebenfalls 100 Dukaten, und die dortigen böhmischen Stände haben für den von ihnen bestellten „Titus" sicher nicht weniger gegeben. Direktor Guardasoni verhieß Mozart 1789 in Prag sogar 200 Dukaten für eine Oper und 50 Dukaten Reisegeld[2]; der Plan ist indessen nicht zur Ausführung gelangt[3]. Zu dem üblichen Honorar kam in der Regel noch der Ertrag einer Benefizvorstellung für den Komponisten (wie auch für den Dichter). Bei der Entführung erwähnt sie Mozart nicht ausdrücklich, sie hat aber doch wohl sicher stattgefunden und ihm wie beim Figaro eine willkommene Einnahme gebracht[4].

Er war also auch in dieser Richtung nicht schlechter gestellt als seine Fachgenossen. Was er von fremden Bühnen für die Aufführungen seiner Werke erhielt, wissen wir nicht. Vom preußischen Gesandten erwartete er einmal ein angemessenes Honorar; ob er es auch erhalten hat, ist nicht bekannt[5]. Im allgemeinen aber gehörten derartige Einnahmen in jener Zeit, die ein Autorenrecht nicht einmal dem Namen nach kannte, zu den Seltenheiten. Auch damals wirkte die ältere italienische Anschauung noch nach, wonach eine Oper mit der Aufführung an der Bühne, die sie bestellt hatte, erledigt war. Die Partitur blieb im Besitz des Impresarios, der in günstigen Fällen seinem Kopisten gestattete, Abschriften zu nehmen und zu verkaufen[6], aber auch der Komponist behielt sie, um gegebenen Falles weiteren Nutzen davon zu ziehen. An den deutschen Hoftheatern waren die Verhältnisse etwas geordneter als in Italien, wo die Partituren oft achtlos verschleudert wurden und verloren gingen. In Mannheim und München behielt der Komponist nach Mozarts Bericht[7] die Partitur zu eigener freier Verfügung, auch freute sich Mozart, daß Baron

[1] E. v. Komorczynski, Schikaneder S. 31. [2] B II 291. [3] Unrichtig Rochlitz, für Freunde d. Tonk. II³ 163. [4] Dittersdorf erzielte bei dieser Gelegenheit für seinen „Doktor und Apotheker" eine Einnahme von 200 Dukaten (Selbstb. S. 243). [5] S. o. S. 895. [6] S. 199. [7] S. 775.

Riedeſel die Partitur der Entführung von ihm und nicht vom Kopiſten begehrte[1]. Das war alſo eine Ausnahme; im allgemeinen gab es für die Theaterleiter gegenüber den Komponiſten überhaupt keine Pflichten, ſie nahmen die Werke, woher ſie ſie bekommen konnten. Auch Mozart wußte es nicht anders, ja er äußert ſich dem Vater gegenüber (6. Dez. 1783) ſogar erfreut darüber, daß ſeine Entführung in Prag und Leipzig mit großem Erfolg aufgeführt worden ſei[2], er iſt ſehr befriedigt, wie Figaro in Prag und Don Giovanni in Wien gegeben werden — von einer beſonderen Bezahlung dafür erfahren wir nichts.

Es iſt natürlich müßig, an die äußeren Schickſale einer Kunſt wie der Mozartſchen, die auf einem ganz anderen ſozialen Boden erwachſen iſt, moderne Maßſtäbe anzulegen. Er war im allgemeinen gewiß nicht ſchlechter, als Virtuoſe ſogar zeitweiſe beſſer geſtellt als viele ſeiner Kunſtgenoſſen, auch wurden ſeine Einnahmen von der Hochzeit bis zum Jahre 1786 immer beſſer. Am 19. März 1785 ſchreibt L. Mozart an die Tochter, nachdem er in Wien die Verhältniſſe ſeines Sohnes genau ſtudiert hatte[3]: „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann; das Geld iſt ſicher da und die Hauswirtſchaft iſt, was Eſſen und Trinken betrifft, im höchſten Grade ökonomiſch.“ Es iſt ſeltſam, wie L. Mozart, der doch ſonſt genau wußte, wie wenig ſein Sohn mit dem Gelde umzugehen verſtand, ſich damals derart täuſchen konnte. Tatſächlich hat dieſer ſeit ſeiner Heirat fortwährend in Geldverlegenheiten gelebt und die finanziellen Sorgen und die Demütigungen, die damit verbunden waren, haben ganz weſentlich mit zu ſeinem frühen Ende beigetragen. Schon ein halbes Jahr nach ſeiner Hochzeit hören wir von einem Gläubiger, der einen Wechſel nicht mehr prolongieren will und mit der Klage droht, ſodaß Mozart zur Baronin von Waldſtädten ſeine Zuflucht nehmen muß[4]. Und im Juli desſelben Jahres ſtellte ſich, als er eben nach Salzburg reiſen wollte, ein Gläubiger mit einer Forderung von 30 fl. vor ſeinem Reiſewagen ein, deren Zahlung ihm ſehr ſchwer fiel[5]; kaum war er aus Salzburg zurück, überraſchte ihn eine weitere Forderung von 12 Louisdor, die er 1778 von einem gewiſſen Scherz in Straßburg entliehen hatte[6]. Noch in München hatte er geglaubt, der Vater würde

[1] S. 896. [2] B II 239. [3] B IV 304. [4] B II 215 f. [5] Niſſen 475. [6] S. o. S. 747.

sie begleichen, jetzt mußte er ihn inständig bitten (6. Dez. 1783), nur einen Monat lang für ihn gut zu stehen[1]. Von der Verlegenheit, die ihn 1785 zwang, sich an Hofmeister zu wenden, war oben die Rede.

Immerhin waren das alles Fälle, die er aus seinen Einnahmen aus Konzerten u. dgl. bis zum Jahre 1786 zur Not noch begleichen konnte. Aber ganz schlimm wurde seine Lage, als von 1787 ab jene Quellen zu versiegen begannen. Die Briefe, die er von 1788 an an seinen Freund Michael Puchberg geschrieben hat, sind geradezu erschütternde Zeugnisse dafür. Puchberg war „k. k. privilegierter Niederlagsverwandter", d. h. ein Glied der meist protestantischen Kaufmannschaft, die das Recht hatte, unter bestimmten Verpflichtungen und Privilegien in Wien Niederlagen zu halten und Großhandel zu treiben[2]. Seine erste Frau (gest. 1784) war eine geborene Saliet gewesen, deren Familie schon 1773 unter den Bekannten der Mozartschen erscheint[3]. Es ist also wohl nicht erst der Freimaurerorden gewesen, der ihn mit Mozart bekannt machte, wenn er auch wahrscheinlich das Band enger geknüpft hat. Schon der erste erhaltene Brief vom Juni 1788[4] läßt verschiedene finanzielle Freundschaftsdienste Puchbergs vermuten, der zweite aber enthält bereits die Bitte um ein größeres Darlehen[5], die Puchberg freilich nicht erfüllen konnte. Dagegen unterstützte er Mozart fortan in bereitwilligster Weise mit größeren oder kleineren Summen, so oft er den Betrag für Miets-, Kurkosten u. dgl. nicht aufzubringen vermochte. Nach Mozarts Tode waren diese Schulden auf 1000 fl. gestiegen, indessen drängte Puchberg, der der Witwe bei der Ordnung der Hinterlassenschaft als Vormund beistand, mit der Rückzahlung nicht, sondern machte seine Forderungen erst nach mehreren Jahren geltend, als Konstanzes Verhältnisse sich gebessert hatten[6]. Aber auch andere Freunde mußte Mozart um Darlehen angehen, so den Justizkanzlisten Fr. Hofdemel in Wien um 100 fl.[7]. Natürlich führte das alles zu keiner wirklichen Besserung seiner Lage. Vor dem Antritt seiner Frankfurter Reise 1790 mußte er Silberzeug und Schmucksachen versetzen, nur um sich das Reisegeld zu verschaffen[8]. Im Winter

[1] B II 237 f. [2] Nicolai, Reise IV 447 f. [3] B I 45. Näheres über Puchberg bei Pohl, Haydn II 238 f. Er hatte einen Sohn und eine Tochter, die beide musikalisch waren. [4] B II 283 f. Über die Chronologie der Briefe Mozarts an Puchberg vgl. Ph. Spitta AMZ 1880, 402 ff. [5] B II 284 f. [6] Nissen S. 686. [7] B II 289. Der Wechsel bei O. Jahn, Ges. Aufs. S. 234. [8] Nissen S. 683.

desselben Jahres traf ihn ein Bekannter, Joseph Deiner, Hausmeister im Bierhaus zur silbernen Schlange, eines Tages mit seiner Frau in seinem Arbeitszimmer herumtanzend an. Auf seine Frage, ob er etwa seiner Frau Tanzstunde gebe, antwortete Mozart lachend: „Wir machen uns nur warm, weil uns friert und wir uns kein Holz kaufen können". Darauf half Deiner sofort mit seinem eigenen Vorrat aus; Mozart versprach, das Holz auch gut zu bezahlen, sobald er wieder Geld habe[1]. Schließlich blieb ihm auch das Schlimmste nicht erspart; „ich bin", schreibt er bitter an Puchberg (17. Mai 1790)[2], „da ich keine wahren Freunde finde, gezwungen, bey Wucherern Geld aufzunehmen." Tatsächlich ist in den Briefen vom Ende September 1790 von einem sehr dunkeln Geschäft die Rede, wonach irgend jemand 1000 fl. bar und einen Posten Tuch hergeben wollte, dafür sollte Mozart einen Wechsel auf 2000 fl. mit seiner und Hofmeisters Unterschrift ausstellen[3]. Allerdings hören wir von diesem Wuchergeschäft später nichts mehr, indessen genügt schon die Absicht dazu, um zu zeigen, wie es mit Mozart damals stand.

Wie sehr er mit seinem starken menschlichen und künstlerischen Ehrgefühl unter diesen Verhältnissen gelitten hat, lehren uns die Briefe aus jenen Jahren, und wie immer wurde ihm sein Los durch böswilliges Gerede der lieben Nebenmenschen noch erschwert. Nach seinem Tode hieß es, er habe 30000 fl. Schulden hinterlassen; Konstanze mußte sogar den Kaiser Leopold über diese ungeheuerlichen Verleumdungen aufklären und versichern, daß sie mit 3000 fl. alle Schulden decken könne. Daraufhin half der Kaiser großmütig aus[4], und sein Nachfolger Franz II. bewilligte ihr sogar noch eine Pension (s. Beilage).

Natürlich wußte man auch genau, woher diese Schuldenlast stammte, und wies echt pharisäisch auf den ungeordneten und zügellosen Lebenswandel des Meisters hin[5]. Viele dieser guten Freunde mochten sich

[1] Wiener Morgenpost 1856, Nr. 28. [2] B II 314. [3] Briefe vom 28. und 30. September 1790 (B II 317 f.). [4] Niemetschek S. 40 f. Nissen S. 580 f. [5] Wie man damals in dieser Beziehung über Mozart aburteilte, zeigen Äußerungen wie in Schlichtegrolls Nekrolog: „In Wien verheirathete er sich mit Constanza Weber und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausschweifungen abzuhalten suchte. So beträchtlich sein Einkommen war, so hinterließ er doch, bei seiner überwiegenden Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung, den Seinigen weiter nichts als den Ruhm seines Namens und die Aufmerksamkeit eines großen Publicums auf sie." Man begreift, daß Mozarts Witwe die ganze Auflage eines

schon über sein gewähltes Äußeres geärgert haben, auf das er allerdings recht viel hielt. Er liebte es, gut gekleidet zu gehen und hatte seine Freude an Spitzen, Uhrketten u. dgl.[1], weswegen ihn Clementi sogar zuerst für einen Kammerherrn hielt[2]. Wohl möglich also, daß er mit seiner Kleidung nicht eben sparsam war; ihm jedoch daraus einen Strick zu drehen ist mehr als philisterhaft. Auch was seine Gewohnheiten im Essen und Trinken anlangt, wird man ohne Weiteres dem Urteil seines Vaters (S. 1024) glauben dürfen; es wird außerdem noch durch die Aussage seiner Schwägerin Sophie Haibl bestätigt, auf Mozarts Tisch sei nur die einfachste Hausmannskost gekommen.

Über seine Vorliebe für geistige Getränke ist schon viel geredet worden, gibt es doch auch heute noch Leute genug, die sich einen Künstler und namentlich einen Musiker nicht ohne ein tüchtiges Quantum Alkohol vorstellen können. Nun hat Mozart zweifellos den Punsch besonders geliebt[3], aber Sophie Haibl berichtet doch zugleich, daß diese Vorliebe für ein „Punscherl" nie bis zur Unmäßigkeit gegangen sei[4]. Auch bei der Niederschrift der Don-Giovanni-Ouvertüre hat er sich nach der bekannten Erzählung von seiner Frau Punsch machen lassen. Ebenso wissen wir, daß er sich bei angestrengter Arbeit gerne durch ein Glas Wein oder Punsch gestärkt hat. Sein Logenbruder Joh. Mart. Loibl, Rechnungsrat der ungarisch-siebenbürgischen Hofbuchhalterei und ein eifriger Musikfreund, der im Camesinaschen Hause mit ihm Wand an Wand wohnte, schickte ihm öfter, wenn

in Graz 1794 veranstalteten Abdrucks dieses Nekrologs an sich kaufte, und mit Wärme erklärt sich Rochlitz (AMZ I 17 ff.) gegen diese lieblose Verunglimpfung. Viel roher sagt Arnold (Mozarts Geist S. 65 ff.), indem er die Ursachen seines frühzeitigen Todes nachzuweisen sucht: „Dabei [bei übermäßiger Arbeit] war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauspielerinnen und sonstigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm seine gute Frau gern übersah. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgesetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisdor, schnell änderte sich die Szene. Jetzt gings in Freuden. Mozart betrank sich in Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenigen Tagen soweit wie vorher. Man weiß, wie oft er in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen." [1] Nissen S. 692. [2] S. o. S. 883 f. [3] Kelly, Rem. I 226. [4] Nissen S. 672.

er ihn Klavier spielen und dazwischen klopfen hörte, Wein aus seinem Keller hinüber[1]. Aber das Alles genügt doch nicht, um Mozart zu einem Trinker zu stempeln. Dazu fehlte ihm bei seinem im Grunde kleinbürgerlichen Wesen das Talent so gut wie zu einem Wüstling vom Schlage seines Don Giovanni. Er machte in seiner geselligen Art wohl gerne mit und ließ dabei seiner ausgelassenen Laune die Zügel schießen, ja er mochte gelegentlich, wie das in seinem Verkehr mit Schikaneder vorkam, auch kräftig über die Stränge schlagen[2]. Aber er hat andererseits dabei doch wohl selbst zur Genüge bewiesen, daß er zu seinem Schaffen keine äußeren Reizmittel brauchte; schon die äußere Gestalt seiner Partituren läßt auf alles eher als auf einen durch Trinken zerrütteten Verfasser schließen.

Heitere Geselligkeit liebte er allerdings ganz besonders. In seinem Hause beschränkte sie sich auf die kleinen Musikaufführungen, die seine Frau ab und zu vor wenigen Freunden veranstaltete und bei denen ihm Haydnsche Musik besondere Freude machte[3]. Um so größeren Anteil nahm er an dem regen geselligen Verkehr, den ihm das damalige Wien mit Kunstgenossen und gebildeten Laien bot. Da die Musik dabei eine große Rolle spielte, begreift man leicht, daß Mozart bei diesen Gelegenheiten als Virtuose und besonders als Improvisator eine besonders bevorzugte Stellung einnahm. Aber auch dem liebenswürdigen, ritterlichen und vor allem stets natürlichen Menschen flogen die Herzen zu, namentlich wenn man auf seine Neigung zum Scherzen einging; eine besondere Vorliebe hatte er dabei für komische Knittelverse[4].

Mozart war aber auch ein leidenschaftlicher Tänzer und hatte in dem damaligen tanzlustigen Wien[5] reiche Gelegenheit dazu. Er behauptete sogar bisweilen, es im Tanzen weiter gebracht zu haben als

[1] Mitteilung der Tochter Loibls, Frau Dr. Klein in Wien, an Jahns Freund Karajan, J I[4] 847. [2] Rochlitz, aber auch nur er, berichtet, Mozart habe dadurch seine trüben Gedanken berauben wollen (AMZ III 495 f.). [3] Niemetschek S. 64. [4] Niemetschek S. 93: „Übrigens hatte Mozart für die Freuden der Geselligkeit und Freundschaft einen offenen Sinn. Unter guten Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune, diese ergoß sich dann in den drolligsten Einfällen. Mit Vergnügen denken seine Freunde in Prag an die schönen Stunden, die sie in seiner Gesellschaft verlebten; sie können sein gutes, argloses Herz nie genug rühmen; man vergaß in seiner Gesellschaft ganz, daß man Mozart, den bewunderten Künstler, vor sich habe". Vgl. Rochlitz, AMZ III S. 494 f. Sein Schwager Jos. Lange hatte die Beobachtung gemacht, daß Mozart dann am meisten possenhafte Späße machte, wenn er mit großen Arbeiten beschäftigt war (Selbstbiogr. S. 171 f.). [5] Kelly, Reminisc. I p. 204 f.

in der Musik; besonders Menuett soll er sehr schön getanzt haben[1]. Sehr befriedigt berichtet er einmal dem Vater von einem Hausball (22. Jan. 1783)[2]:

Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben; — versteht sich aber, die Chapeaux haben jeder 2 Gulden bezahlt; wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört — was? nur eine Stunde? — nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen, wie ich den Platz dazu gehabt habe? [er war nämlich kurz zuvor zu Herrn v. Wetzlar, einem reichen Juden, umgezogen.] Da habe ich ein Zimmer, 1000 Schritt lang und einen breit und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer und eine schöne große Küche; — dann sind noch zwei schöne große Zimmer neben unser, welche noch leer stehen — diese benutzte ich also zu diesem Hausball — Baron Wezlar und sie waren auch dabey, wie auch die Baronin Waldstädten, Hr. v. Edelbach, Gilowsky, der Windmacher, der junge Stephanie et uxor, Adamberger und sie, Lange und Langin usw.

Auch an öffentlichen Maskenbällen nahm er gerne teil; sein altes Talent für Charaktermasken[3] kam dabei wieder zum Durchbruch. In dem genannten Briefe bittet er den Vater, ihm sein Harlekinskleid zu schicken, er möchte — „aber daß es kein Mensch weiß" — als Harlekin auf die Redoute gehen, „weil hier soviele, aber lauter Eseln auf der Redoute sind." Am Faschingsmontag (3. März) tat er sich mit mehreren Freunden zusammen und führte mit ihnen eine »Compagnie Masque« auf, die während einer Tanzpause aufgeführt wurde[4].

Sie bestund in einer Pantomime — — Meine Schwägerin war die Colombine, ich der Harlekin, mein Schwager der Pier[r]o[t], ein alter Tanzmeister (Merk) der Pantalon, ein Maler (Grassi) der Dottore. Die Erfindung der Pantomime und die Musik dazu war Beydes von mir. Der Tanzmeister Merk hatte die Güte uns abzurichten, und ich sag es Ihnen, wir spielten recht artig. — — Die Verse, wenn sie schon Knittelverse sind, könnten besser seyn, das ist kein Produkt von mir, der Schauspieler Müller hat sie geschmiert.

Von dem anspruchslosen Werkchen ist ein Fragment der Violinstimme im Autograph erhalten (K.-V. 446, S. XXIV. 18), das kurze Angaben über den Inhalt enthält, wie: „Pantalon und Colombine zanken sich — der Dottore kommt — Pantalon macht Ceremonien — stellt ihn der Colombine zum Manne vor — Colombine ist traurig — Pantalon tut ihr schön — sie ist bös — er wieder gut usw.[5]".

[1] Kelly, Rem. I 226. Nissen S. 692f. [2] B II 213f. [3] S. o. S. 488. [4] B II 217. [5] Vgl. den Rev.-Ber.

Eine besondere Vorliebe hatte Mozart für das Kegel- und namentlich für das Billardspiel, das er meisterhaft beherrschte[1]. Er hatte ein eigenes Billard in seiner Wohnung, auf dem er im Notfall mit seiner Frau oder auch allein spielte[2]. Das war nun freilich ein Luxus, obgleich es in Wien damals ziemlich verbreitet war[3]; die Ärzte aber suchten aus dieser Liebhaberei für Mozarts Gesundheit Nutzen zu schlagen. Im Frühjahr 1783 wurde er von der damals in Wien grassierenden Grippe ergriffen[4] und erkrankte im Sommer 1784 abermals heftig, wie der Vater an Marianne schreibt (14. Sept.)[5]:

Mein Sohn war in Wien sehr krank, — er schwitzte in der neuen Opera des Paesiello [il re Teodoro] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erst den Bedienten anzutreffen suchen, der seinen Überrock hatte, weil unterdessen der Befehl erging, keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu lassen. Dadurch erwischte nicht nur er ein rheumatisches Fieber, das, wenn man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er schreibt: Ich habe 14 Täge nach einander zur nämlichen Stunde rasende Colique gehabt, die sich allezeit mit starkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß mich entsetzlich halten. Mein Doctor ist Herr Siegmund Barisani, der ohnehin die Zeit, als er hier ist, fast täglich bey mir war; er wird hier sehr gelobt; ist auch sehr geschickt und Sie werden sehen, daß er in Kurzem sehr avancieren wird.

Barisani war der Sohn eines alten, guten Salzburger Freundes der Familie Mozart, des erzbischöflichen Hofarztes[6], und selbst ein ausgezeichneter Arzt, er ist später am allgemeinen Krankenhaus „Physikus Primarius" geworden. Die Verse, die er am 14. April 1787 in Mozarts Stammbuch (im Salzburger Mozarteum) schrieb, sind ein schönes Zeugnis der warmen Freundschaft und Verehrung, die er für Mozart hegte:

Wenn deines Flügels Meisterspiel
Den Briten, der, selbst groß an Geist,
Den großen Mann zu schätzen weiß,
Dahinreißt zur Bewunderung;
Wenn deine Kunst, um welche dich
Der welsche Komponist beneidt,
Und wie er kann und mag verfolgt;

[1] Kelly erzählt, er habe oft mit Mozart gespielt, aber ihm nie eine Partie abgewonnen. Rem. I 226. [2] Niemetschek S. 64. [3] Nicolai, Reise V 219. [4] Brief vom 7. Juni 1783: „Gott Lob und Dank, ich bin wieder ganz hergestellt! Nur hat mir meine Krankheit einen Katarrh zum Andenken zurückgelassen; das ist doch hübsch von ihr!" B II 226. [5] B IV 296, Jahn I⁴ 845f. [6] S. o. S. 486.

Wenn deine Kunst, in der dir nur
Ein Bach, ein Joseph Hayden gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirbt,
Vergiß da deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets und stets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweymal hat gedient
Und dich der Welt zur Lust erhielt,
Der aber noch weit stolzer ist
Daß du sein Freund bist, so wie er

dein Freund Sigmund Barisani.

Darunter hat Mozart folgende Zeilen geschrieben:

Heute am 3. September dieses nehmlichen Jahres war ich so unglücklich, diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — aber mir — uns — und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so glücklich sind, ihn in einer besseren Welt — wieder — und auf nimmer scheiden — zu sehen.

Auch als Arzt hat er sich nicht minder treu besorgt erwiesen. Er kannte des Freundes Gewohnheit, oft bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten und dann des Morgens noch im Bette wieder zu beginnen. Da ihm dies nicht abzugewöhnen war und er außerdem am Klavier so viel saß, riet ihm Barisani dringend, wenigstens stehend zu schreiben und sich körperlich möglichst viel zu bewegen. Seine Morgenritte[1] scheint Mozart nicht lange fortgesetzt zu haben; er vermochte beim Reiten trotz aller Freude daran nie eine gewisse Ängstlichkeit abzulegen[2]. Umsomehr bestärkte ihn Barisani um der körperlichen Bewegung willen in seiner Neigung für Billard und Kegelspiel, zumal da ihn dies in seinem Schaffen nicht im Geringsten störte. In Prag bemerkte man, daß er während des Billardspiels ein Motiv mit hm hm vor sich hinsang und von Zeit zu Zeit in ein Buch sah, das er bei sich trug; es war das erste Quintett der Zauberflöte, das ihm im Kopf herumging[3]. Und in Duscheks Weingarten in Prag schrieb er während des Kegelns an der Partitur des Don Giovanni, stand auf, wenn die Reihe zu werfen an ihn kam, und schrieb weiter, wenn er geworfen hatte[4].

1 S. o. S. 995. 2 Griesinger, Biogr. Notizen über J. Haydn S. 30.
3 Nissen S. 559 f. 4 Bohemia 1856, S. 118, 122.

Wer es liebt, große Männer auf ihren bürgerlichen Lebenswandel hin zu schulmeistern, mag es angesichts dieser Dinge auch bei Mozart tun. Tatsächlich gehen alle diese geselligen Freuden und Liebhabereien nicht über das Maß dessen hinaus, was damals in Wien allgemein als erlaubt galt, und reichen nicht entfernt hin, den reißenden Zerfall seines Hauswesens zu erklären. Schlimmere Streiche aber spielte ihm seine angeborene Gutmütigkeit. In Leipzig verstattete er nicht allein den Chorsängern freien Eintritt zu seinem Konzert, sondern bedachte auch einen Bassisten, der ihm besonders gut gefallen hatte, heimlich mit einem ansehnlichen Geschenk; ein anderes Mal erhielt ein armer alter Klavierstimmer, der verlegen stotternd um einen Taler bat, von ihm mehrere Dukaten[1]. Hatte er Geld, so konnte er keinen Bedürftigen abweisen, selbst wenn er selber mit den Seinigen dadurch in Verlegenheit geriet. Wer zur Tischzeit bei ihm erschien, war willkommen, namentlich wenn er Humor mitbrachte, und Mozart war sehr erfreut, wenn die Gäste es sich recht schmecken ließen. Natürlich stellten sich dabei bald allerhand zweifelhafte Persönlichkeiten ein, wie Sophie Haibl erzählt, „falsche Freunde, Blutsauger ohne sein Wissen, wertlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten und deren Umgang seinem Rufe schadete“[2]. Anton Stadler ist ein Beispiel dafür. Er war ein ausgezeichneter Klarinettist, dabei ein lustiger und schmiegsamer Geselle, außerdem Freimaurer und fand so leicht den Zutritt zu Mozarts Tisch. Einst hatte er erfahren, daß Mozart vom Kaiser 50 Dukaten erhalten hatte. Sofort spielte er den Bedrängten und erklärte verloren zu sein, wenn Mozart ihm diese Summe nicht borge. Dieser, der das Geld selbst brauchte, gab ihm zwei schwere Repetieruhren zum Versetzen mit der Bitte, ihm den Zettel zu bringen und sie rechtzeitig einzulösen; da dies nicht geschah, gab ihm Mozart, um die Uhren nicht zu verlieren, 50 Dukaten nebst den Zinsen — Stadler behielt das Geld und ließ die Uhren auf dem Leihhaus. Dadurch war Mozart aber keineswegs gewitzigt. Nach seiner Frankfurter Reise im Jahre 1790 beauftragte er Stadler, einen Teil des versetzten Silbergerätes einzulösen und den Rest umschreiben zu lassen. Stadler war dringend verdächtig, diesen Versatzzettel aus Mozarts stets offener Schatulle entwendet zu haben, trotzdem stattete ihn dieser für eine Prager Kunstreise 1791 mit Reisegeld, Empfehlungen und sogar mit

[1] AMZ I 81 f. [2] Nissen S. 673.

einem neuen Konzert (K.-V. 622, S. XII. 20) aus, das er wenige Monate vor seinem Tode für ihn komponierte[1].

Gewiß wurde hier die Gutmütigkeit zur Schwäche und zum schreienden Unrecht gegen die eigene Familie, um so mehr als diese Mozarts Finanzen durch häufige Krankheiten noch besonders belastete. Aber man frägt sich dabei doch: wo blieb denn hier die Hausfrau, die den ahnungslosen und dabei doch so leicht lenkbaren Gatten von derartigen Fehltritten hätte abhalten und sein Hauswesen in geordnete Bahnen lenken können? Ihr häufiger leidender Zustand genügt nicht, sie zu entschuldigen[2], denn er hat sie auch nicht an der Betätigung ihres herrischen, leidenschaftlichen Temperamentes gehindert. Es ist trotz allen Rechtfertigungsversuchen nicht zu leugnen, daß sie, wo es sich darum handelte, zielbewußt und selbstlos einzugreifen, versagt und damit einen großen Teil der Schuld an Mozarts finanziellem und damit auch gesundheitlichem Niedergang auf sich geladen hat.

Es paßt ganz zu Mozarts Art, daß er zu Zeiten einen herzhaften Anlauf nahm, seine Angelegenheiten selbst zu ordnen. Das war namentlich im Jahre 1784 der Fall, als sein Ansehen und seine Einnahmen infolge der regen Virtuosentätigkeit zu steigen begannen. Im Februar dieses Jahres legte er nicht allein ein genaues thematisches Verzeichnis seiner Werke an[3], sondern begann um dieselbe Zeit auch über seine Einnahmen und Ausgaben Buch zu führen. Nach Andrés Bericht wurden die Einnahmen aus Konzerten, Stunden, Kompositionen usw. auf einem länglichen Stück Papier vermerkt, die Ausgaben dagegen in einem Quartbüchlein, das er vorher zu Übungen im Englischen benutzt hatte. Dabei wurde auch der kleinste Posten nicht vergessen, wie z. B.

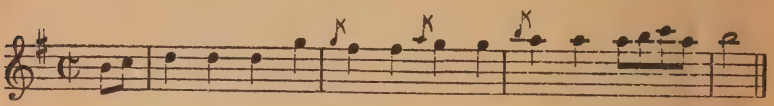
1. Mai 1784	zwey Mayblumel 1 Kr.
27. Mai 1784	Vogel Stahrl 34 Kr.

daneben folgende Melodie:

---

[1] Nissen S. 683 f. In dem Verlassenschaftsprotokoll ist unter den „verloren sein sollenden Schulden" angegeben: „Hr. Anton Stadler, Hofmusikus, wäre ohne Obligation schuldig bei 500 fl." [2] So noch Jahn I[4] 850. [3] Von André unter dem Titel: W. A. Mozarts thematischer Catalog (Offenbach 1805, 1828) herausgegeben, die wichtigste Quelle für die Chronologie der Mozartschen Werke von 1784 an, die kaum einen erheblichen Zweifel übrig läßt.

mit der Bemerkung: „Das war ſchön!“ Es iſt das Rondothema ſeines am 12. April 1784 komponierten G dur-Konzertes (K.-V. 453):



Daß ihm der Star das gleich ſo komiſch verändert nachpfiff, freute ihn ſo, daß er ſich ihn gleich kaufte. Er hat ihn auch fortan, wie er überhaupt die Tiere und beſonders die Vögel ſehr liebte, hoch in Ehren gehalten und ihm nach ſeinem Tode in ſeinem Garten ein Grabmal mit einer Inſchrift in ſelbſtverfaßten, gemütvollen Verſen geſetzt[1].

Sehr bezeichnend iſt nun, daß der thematiſche Katalog von Mozart bis zu ſeinem Tode fortgeführt wurde, während er die Einnahmen und Ausgaben nur ein Jahr lang, vom März 1784 bis zum Februar 1785 gebucht hat. Dann überließ er dieſes Geſchäft ſeiner Frau, die aber ſchon nach ganz kurzer Zeit die Luſt daran gleichfalls verlor.

So war Mozarts Hausweſen: auf nichts gegründet und nachher, als es ſchon zu ſpät war, durch einen beſcheidenen Gehalt nur ungenügend geſtützt, durch Zufallseinnahmen eher gefährdet als gefördert und geführt von zwei Ehegatten, von denen der weibliche Teil durch naiven Egoismus und Gleichgiltigkeit, der männliche aber durch eine in ſeinem Künſtlertum begründete Charakteranlage niemals dazu gekommen iſt, Ordnung zu ſchaffen. Mangel und Sorge, Enttäuſchungen und Demütigungen aller Art waren die unausbleibliche Folge; alles zuſammen hat Mozarts letztes Lebensjahrzehnt in jenen dunkeln Schleier eingehüllt, aus dem ihn erſt der Tod erlöſen ſollte. Je heller der Stern ſeiner Kunſt ſtrahlte, deſto düſterer wurde es äußerlich um ihn. Wohl waren es beſtimmte Seiten ſeines Weſens, die ihn auf die abſchüſſige Bahn trieben, ſeine Läſſigkeit und namentlich ſein Mangel an Energie und Menſchenkenntnis, aber ſie entſprangen doch zum größten Teil der ſtärkſten Wurzel ſeiner Kraft, dem überquellenden

[1] Schurig II 311.

Phantasieleben, das er führte und das ihn doch immer wieder über alle Wirrsal innerlich Herr werden ließ. Je stärker jene innere Welt sein ganzes Wesen durchleuchtete, desto stumpfer wurde er gegen die äußere, deren Mühen er als etwas Unabänderliches ertrug. So lange sich seine Phantasie in einer Richtung bewegte, die den Anschauungen der Umwelt entsprach, solange seine Kunst der verklärte Ausdruck einer allgemeinen Kultur war, schien es, als könnte jene Umwelt auch sein schwankes Lebensschiff tragen. Als jedoch sein Genius dieses Band zerriß, mußte es stranden, selbst wenn seine Hand des Steuerns kundiger gewesen wäre. Und hierin liegt die Tragik seines Schicksals.

Mozarts Werke

Herausgegeben von

Johannes Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig Ritter von Köchel, Gustav Nottebohm, Carl Reinecke, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Paul Graf Waldersee, Franz Wüllner

Gesangmusik

I. Serie. Messen
II. „ Litaneien und Vespern
III. „ Kleinere geistliche Gesangwerke m. Begl. d. Orch.
IV. „ Kantaten und Oratorien
V. „ Opern
VI. „ Arien, Duette, Terzette und Quartette m. Begl. d. Orch.
VII. „ 1. Abt. Ein- und mehrstimmige Lieder m. Klavierbegl.
VII. „ 2. „ Kanons

Instrumentalmusik

A. Orchesterwerke

V. „ Ouverturen
VIII. „ Symphonien
IX. „ Kassationen, Serenaden und Divertimenti f. Orch.
X. „ Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke f. Orch.
XI. „ Tänze für Orchester
XII. „ Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument u. Orch.

B. Kammermusik

XIII. „ Streich-Quintette
XIV. „ Streich-Quartette
XV. „ Streich-Duos und -Trio

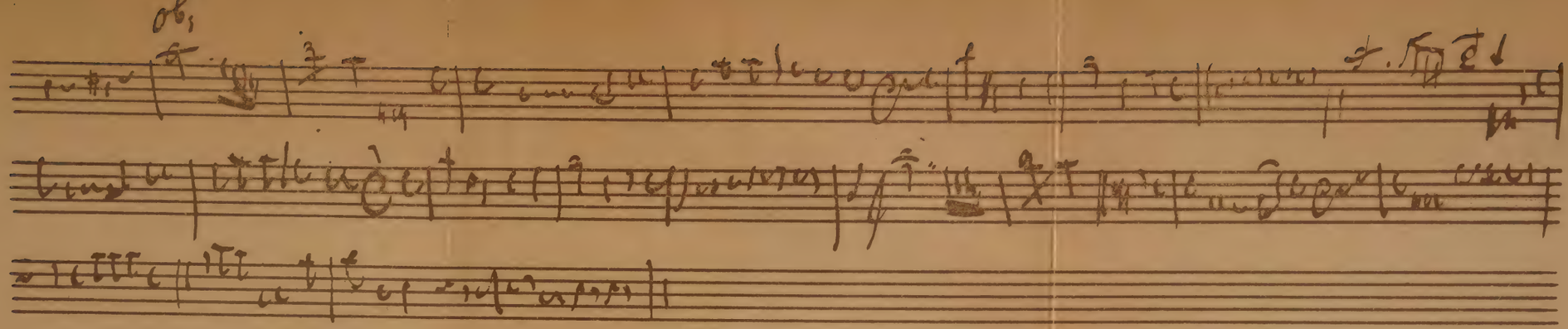
Klaviermusik

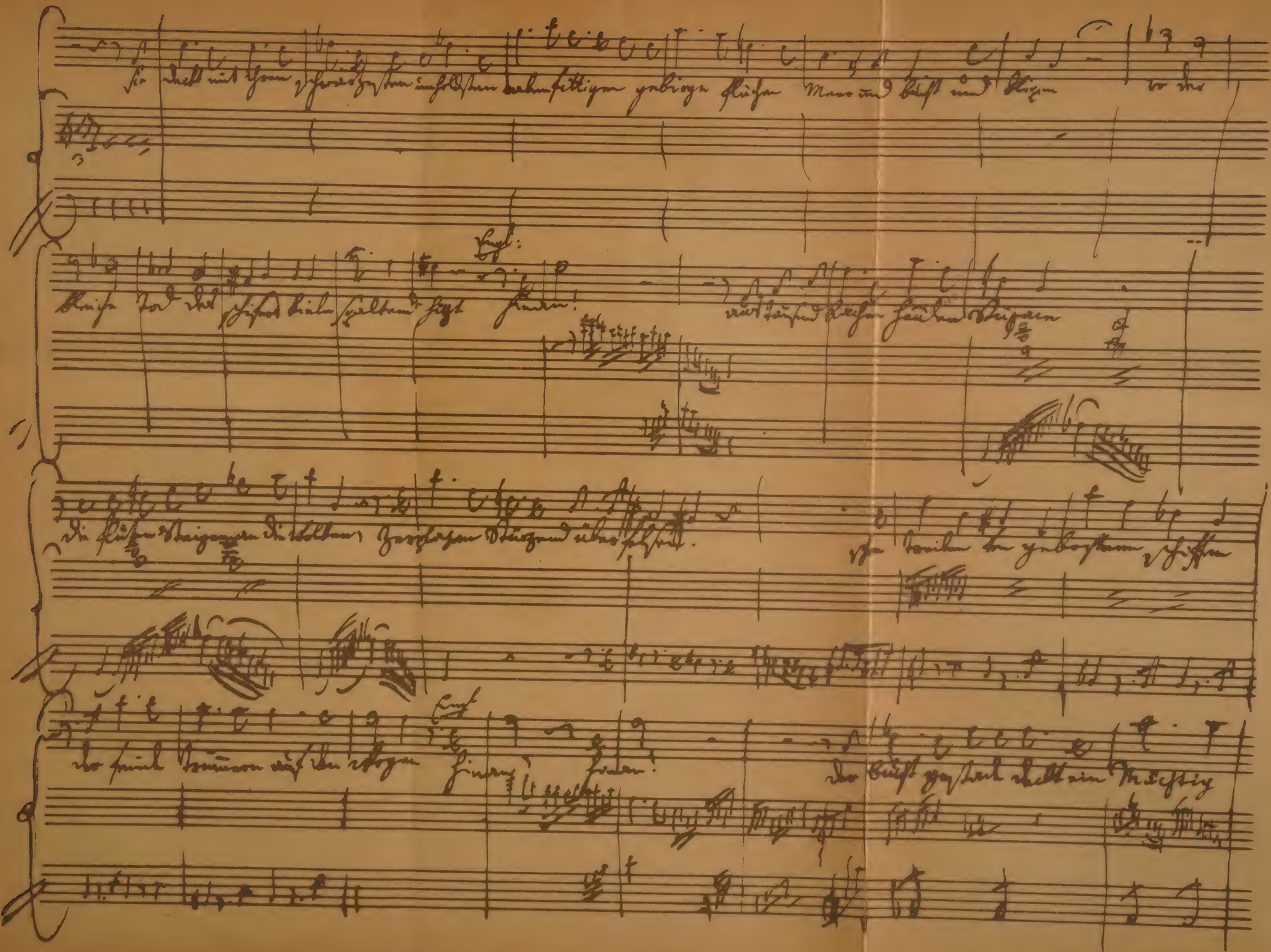
XVI. „ Für ein, zwei oder drei Klaviere u. Orch.
XVII. „ Klavier-Quintett, -Quartette und -Trios
XVIII. „ Sonaten und Variationen f. Klavier u. Violine
XIX. „ Für Klavier zu 4 Händen (u. f. 2 Klaviere)
XX. „ Sonaten und Phantasien f. Klav.
XXI. „ Variationen für Klavier
XXII. „ Kleinere Stücke für Klavier
XXIII. „ Sonaten für mehrere Instrumente und Orgel
XXIV. „ Supplement. (Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und unvollendete Werke)

Ausführliches Verzeichnis mit Preisangabe versendet die Verlagshandlung kostenlos

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Skizzen Mozart's. I.


Ob.



Allegretto

Das Veilchen.

von Göthe.

Singstimme

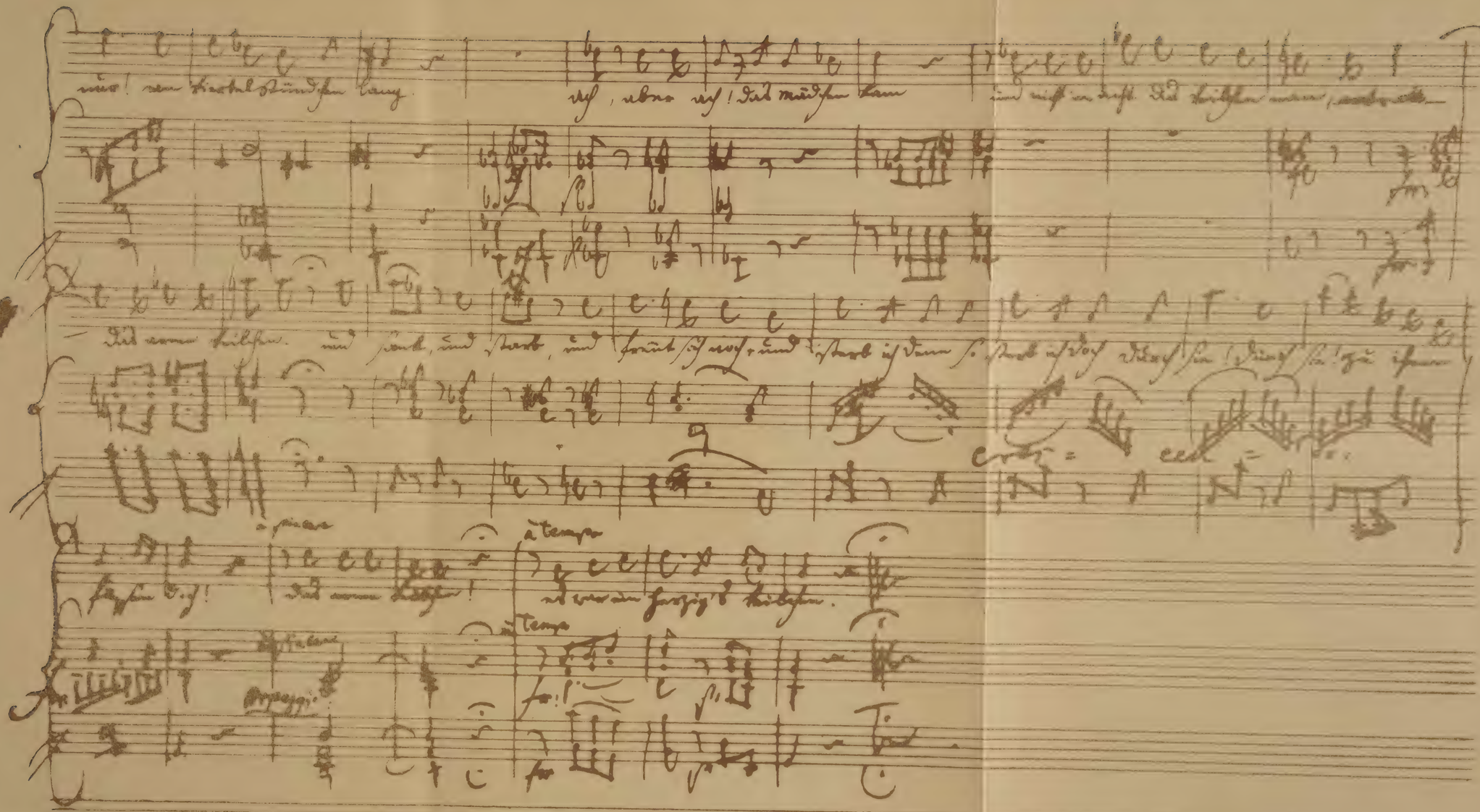
Klavier

ein Veilchen auf der Wiese stand, gebückt in sich und

einsam, es war ein herzig Veilchen. Da kam ein junge Schäferin mit leichtem Schritt und munterm Sinn daher

Ja.

Ja, ja, ja,



Paris ca 3 juillet
1778

Liebenswerter Freund!

für sie ganz allein

Trauern sie mit mir, mein Freund! — sind sie der trauerigste Tag in meinem Leben — diese Feder ist ein 2 Uhr werth — ich müßte ihnen das sagen, meinen Mutter, Meine liebe Mutter ist nicht mehr! — gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das weiß ich klar — mitten Leben ist mir in Willen gottes gegeben — Er hatte sie mir gegeben, er konte sie mir wieder nehmen, sollen sie sich nur alle meinen Ruhen, Ängsten und Sorgen wo die ich Ihnen 14 Tage viel: geglauben habe — sie starb ohne das sie etwas da sich wüste — Letzte viel sie nie Licht. sie hat 3 Tage vorher geblutet, ist Communicirt worden, und hat die heilige Ölung bekommen — die letzten 3 Tage aber phantasirte sie beständig, und früh vor um 5 Uhr 21 minuten gieng sie in Frieden, welche allerglauf verbitz alle unempfindung und alle pein — ich drückte ihr die Hand, rufte sie an — sie sah mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand nichts — so lang sie bis sie starb, nemlich in 5 Stunden um 10 Uhr 21 minuten verband — ach wer nennen verbitz, welch ist, mein guter Freund der uns den meine Mutter hat | St. Thiers, und die Geschwein — die ganze Traurigkeit kan ich ihnen Freund ohnmöglich schreiben — ich bin der Meinung das sie sich sterben müssen — gott hat es so haben wollen. ich bitte sie entschuldigen sie mich als ein rechts Freund-Stück, das sie meinen armen Vetter ganz Leicht Zu Lieger Trauerigen nachricht bereiten — ich habe ihn mit der nachrichten Post geschrieben — aber nur das sie schwer krank ist — warten drauf nur auf mein antwort — damit ich mich darnach richten Kan. gott gebe ihm, stärke und muth! — mein Freund! — ich bin nicht ist, sondern schon lange sehr getröstet! — ich habe mich besonders gerade gottes wille mit standhaftigkeit und ergebenheit übertragen. wie es so gefährlich wurde, so bett ich gott nur um

2 dinge, nemlich um eine glückliche stunde für meine Mutter
und die für mich um stärcke und muth — und der gütige gott hat
mich erhört, und mir die 2 gnaden im grossen maasse verliehen.
ich bitte sie also, bester freund, erfreuen sie mir meinen vatter,
schicken sie ihn mir zu. Sey er ab sie nicht gar zu schwer und sauer
macht, komm er der kürzeste weeg hieher. Meine schwester wünscht
ich ihnen auch den grossen seegen — sagen sie doch einen freund
zu ihnen, ich bitte sie um gegen sie ihren ernst nicht das sie
Ihr ist, sondern polyxenen sie sie wie sie zu — thun sie
was sie wollen, — wandern sie vollab wer in ancken sie mir
das ich rüstig gehen kan — und das ich nicht etwa ein neuerl
unglück noch zu erwarten habe. — schreiben sie mir meinen
lieben vatter, und meinen lieben schwager. — sagen sie mir
glückwunsch ich bitte sie. — Adieu, ich bin ihre

ganz gehorsamster treuherziger diener
Wolfgang Amadè Mozart m/p

Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croissant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
M9J3
1923
Bd.1
Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 24 10 013 8